

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الخطاب الصوفي في يانية ابن الفارض

دراسة أسلوبية

بمقتضى شهادة الماجستير في الأدب القديم

تحت إشراف الدكتور:

محمد حجازي

من إعداد الطالب:

نوري كنوز

السنة الجامعية: 2009/2010

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -

قسم اللغة العربية و آدابها

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض
دراسة أسلوبية

بحث مقدم لتيل شهادة الماجستير في الأدب القديم

تحت إشراف الدكتور: محمد حجازي

من إعداد الطالب: نوري كلبوز

لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	كمال عجالي
مشرفا ومقررا	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	محمد حجازي
عضوا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	علي خذري
عضوا	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر	فاتح حنبلي

السنة الجامعية : 2010/2009

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

لقد كان الخطاب الصوفي يشد اهتمامي، منذ قراءاتي الأولى لأدبائه و شعرائه، لقد كان يغذي فيّ الشعور بالاختلاف و التميز، و يرسخ فكرة مفادها أنه يخلق سياقاً خاصاً به، يتفقت من أسر السياقات الرسمية التي كانت مهيمنة على الساحة الثقافية في التراث العربي.

إن هذا التفرد، و هذا التميز في الخطاب الصوفي و خاصة الشعري منه، مغر، مملوء بالغواية التي تستنفر أدوات التلقي لدى أي باحث، و تستفزه و تلقى به في سراديب اللذة و الغموض، ليجد نفسه مجبراً على التمسك بخيوط النور التي تشع من كلمات القصيد، التي تقوده إلى بحر متلاطم الأمواج، سفن النجاة فيه ركام من كتب المتصوفة.

بعد أن تفهم بعض ما في كتبهم؛ تترك أنك أمام تجربة روحية، وجدانية، أخلاقية، نسجت خيوطها في مختلف نواحي الحياة، و شكلت توجهها له سطوته و سلطته في الفكر الإسلامي.

يزداد اليقين بفراة و خصوصية المتصوفة، عند قراءة خطابهم الشعري، هنا يتجلى معنى السياق الخاص و الجديد الذي خلقوه في التراث العربي، و هنا يظهر تميزهم في التعامل مع اللغة وتوظيفها بطرائق تخترق المألوف و المعتاد.

هذا الاستفزاز، وهذه الغواية، وهذا التفرد، أسباب دفعتني إلى اختيار الخطاب الشعري الصوفي ليكون مادة لدراستي، و بما أن الإحاطة بهذا الخطاب ضرب من الخيال؛ كان لزاماً عليّ اختيار عينة جزئية منه، فوقع اختياري على شعر ابن الفارض، و أنا أعتقد في قرارة نفسي أنني لن أجد من المعارضين كثير، إذا قلت أن قمة و ذروة الخطاب الشعري الصوفي قد رسمت بيدي هذا الشاعر الكبير (عمر بن الفارض).

بعد هذا طرح السؤال نفسه: من أي ناحية ستدرس شعر ابن الفارض؟. و بما أن اللغة هي أبرز الأدوات التي تؤسس لتفرد الخطاب الشعري الصوفي؛ فقد استقر الرأي على أن أدرس لغة الخطاب الشعري عند ابن الفارض، من حيث طريقة توظيفه للغة، و كذلك السمات البارزة في أسلوبه التي قد تميزه عن أساليب غيره، ثم التتقيب عن ما وراء هذه السمات من المسكوت عنه، و كذلك عن ما يختفي وراءها من إحياءات و إيماءات إيولوجية و فكرية تنبع من صميم التوجه الصوفي.

و بعد أن تحدد الهدف، طرح سؤال المنهج، و قد بدا جلياً أن أنسب منهج لدراسة اللغة والأسلوب لخطاب شعري ما، هو المنهج الأسلوبي، و لكن الهدف المحدد في بعض جوانبه بدا مستحيل التحقق -في ظل خصوصية هذه الدراسة- بسبب اتساع المدونة، و هي شعر ابن الفارض، مما اضطرني إلى تحديد قصيدة معينة من ديوانه، و هي قصيدته المعروفة باليائية، لأنها هي في حد ذاتها تؤسس إلى تفرد الخطاب الصوفي من خلالها كونها أطول قصيدة في الشعر العربي على روي الياء الساكنة. و من هنا استقر العنوان كما يلي: «الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض: دراسة أسلوبية»

و تشتمل هذه الدراسة على تمهيد و أربع فصول و خاتمة، و قد خصص التمهيد للحديث و لو بشكل مختصر عن مفهوم التصوف بوصفه سياق خاص و متميز فكريا عن السياقات الأخرى للمجتمع العربي الإسلامي، و كذلك الحديث عن اللغة و توظيفها في الخطاب الصوفي و خاصة الشعري منه، أما الفصول الأربعة، فقد خصص الفصل الأول للحديث عن السياقات الخارجية المحيطة بالنص (اليائية) و تتمثل هذه السياقات في:

- الحالة العامة لعصر ابن الفارض أو ما يعرف ببيئة الشاعر.
- سيرة ابن الفارض من حيث: حياته، و مذهبه فيها، و كذلك ألقينا نظرة عامة عن شعره.
- المنهج الذي ستوظفه الدراسة، و هو المنهج الأسلوبي، حيث كان لزاما التعريف بمصطلحي الأسلوب و الأسلوبية.

أم الفصل الثاني فقد خصص لدراسة البنية الإيقاعية للقصيدة و محاولة إيضاح أثرها الدلالي في النص، و قد قسم هذا الفصل إلى قسمين:

أولاً: الموسيقى الخارجية: حيث تمت دراسة المطلع على اعتبار أنه الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر إلى القارئ أو المتلقي، فلا شك أن المطلع عتبة أساسية من عتبات القصيدة. كما تناول هذا القسم اشكالية الوزن و علاقته بموضوع القصيدة، و حاول عرض آراء القدماء والمحدثين فيها، وتناول كذلك- بالدراسة وزن القصيدة و حاول إبراز الرابط بينه و بين موضوعها و تتبع الإيحاءات التي أداها الوزن ضمن سياق اليائية. و كذلك دراسة الإيحاءات و الدلالات المتولدة عن توظيف الزخافات و العلل. ثم تناول القافية من حيث حروفها و حركاتها و حاول استخراج أهم السمات التي تميز قافية اليائية، و ربط هذه السمات بدلالاتها المختفية التي ترجع إلى السياق الصوفي.

ثانياً: الموسيقى الخارجية: حاول هذا القسم أن يتناول بالدراسة الظواهر اللغوية التي يصنفها النقاد والبلاغيون العرب تحت مصطلح البديع، ويبدو جليا أن هذا البديع هو آلية أساسية يوظفها ابن الفارض في تشكيل خطابه الشعري المتميز، و قد شملت الدراسة كل من: التجنيس، الترصيع، التدوير، الطباق و المقابلة، المقاطع الصوتية.

أما الفصل الثالث فهو مخصص لدراسة الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية، و قد صدر بتمهيد يوضح مفهوم الوحدة المرفولوجية و دورها في تشكيل شعرية الخطاب. و تناول هذا الفصل بالدراسة مجموعة من الوحدات المرفولوجية التي شكلت ظاهرة أسلوبية بارزة في النص إما بسبب كثافة تواترها فيه، أو بسبب نمط توظيفها، و هذه الوحدات هي: حروف الجر، حروف العطف، حرف لم، اسم الإشارة، صيغ الأفعال و الأسماء.

أما الفصل الرابع فهو مخصص لدراسة المستوى التركيبي والدلالي للقصيدة، و يتضمن تمهيدا يبين محاولات القدامى لضبط مفهوم التركيب في اللغة بصفة عامة، ثم في اللغة الشعرية خاصة، وذلك في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ثم علاقته بالمستوى الدلالي. و قد تطرقت الدراسة إلى

الجميل الإنشائية كالأمر والاستفهام والنداء، ثم الجملة الشرطية، و كذلك تناولت ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة التقابل القائمة على التقابل بين الأنا والآخر، ثم حاولت أن تناقش شعرية التناص في القصيدة، و في الأخير انتهت إلى دراسة بعض الحقول الدلالية البارزة في الخطاب.

وترتكز الدراسة في كل هذا على التأمل الإحصائي للتواتر الكمي للأبنية، و ربط الظواهر اللغوية بطبيعة التجربة الصوفية و كذلك الفنية لابن الفارض.

لابد من الإشارة هنا إلى أننا حاولنا قدر المستطاع الاستفادة من تقنيات التحليل الأسلوبي، مثل تقنية الإحصاء، و الجداول الإحصائية، و الابتعاد عن الأحكام الذاتية المسبقة....

X و قد واجهت هذه الدراسة صعوبات كثيرة منها:

- الاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي يعد -رغم كثرة ما كتب فيه- منهجا غير مستقر الأسس والآليات في جانبه التطبيقي خاصة في نقدنا العربي.
- طبيعة الشعر الصوفي التي تعبر عن سياق مختلف يتطلب جهد كبير لفهمه و الإمام بمقاصده الحقيقية دون مغالاة أو تسرع قد يؤديان إلى الزلل.
- شعر ابن الفارض -خاصة- يوظف لغة رمزية معقدة تحيل إلى معطيات ميتافيزيقية خاصة تتطلب جهدا مضاعفا للإطلاع على كنه هذه الرموز و تأويلاتها وفق المنظور الصوفي.
- وقد حاولت الدراسة تذليل هذه الصعوبات؛ وذلك بالاعتماد على مجموعة من الأبحاث الرائدة والتميزة، التي حاولت التعامل مع الخطاب الشعري الصوفي وفق مناهج البحث المعاصرة، لتخلص إلى نتائج توضح تفرد هذا الخطاب باعتباره نتاج سياق مختلف، وهي بهذا تخطو خطوة جريئة نحو التحرر من الخطاب التقليدي، الذي يتجه نحو إدانة وتجريم الخطاب الصوفي، ومن هذه الأبحاث على سبيل المثال لا الحصر:

- كتاب "شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)" لرمضان صادق.
 - كتاب "تحليل الخطاب الشعري الصوفي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة" لأمنة بلعلي.
 - كتاب "الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم و الانجازات)" لياسين بن عبيد.
 - كتاب "الخطاب الشعري الصوفي و التأويل" لرضوان صادق الوهابي.
- كما تجب الإشارة إلى أن الدراسة قد اعتمدت في شرح مفردات الأبيات على طبعة الديوان بتحقيق درويش الجويدي، نظرا لابتعادها عن التأويلات الميتافيزيقية، وتوجهها إلى المعنى المعجمي المباشر، وهو ما يخدم طبيعة الدراسة الأسلوبية، التي تحاول قدر المستطاع الابتعاد عن الأحكام المسبقة والتأويلات الجاهزة، بل تحاول الانطلاق من النص للوصول إلى دلالاته ومعانيه.
- وفي الأخير يجب علي أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور محمد حجازي، الذي لولا توجيهاته وإرشاداته لما اكتملت هذه الدراسة، فأني أهديها منه إليه.

تصنيف

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية جماليات الخطاب الشعري ضمن سياق محدد، وهو السياق الصوفي، ومن هنا يبدو لازماً إلقاء نظرة ولو بسيطة عن مفهوم هذا المصطلح، من حيث الأصل والماهية، وكذلك من حيث علاقته باللغة.

1- أصل كلمة تصوف:

لقد اختلف الباحثون حول أصل كلمة " تصوف " من حيث الاشتقاق والجمود ثم في أصل الاشتقاق إذا كانت مشتقة.

و يعد السراج الطوسي (378هـ) أقدم مؤرخ للتصوف، ويذكر في كتابه "اللمع" فيقول: «إن سأل سائل فقال: قد نسبت أصحاب الحديث إلى الحديث، ونسبت الفقهاء إلى الفقه، فلم قلت: الصوفية و لم تنسبهم إلى حال و لا إلى علم، ولم تضيف إليهم حالاً كما أضفت الزهد إلى الزهاد والتوكل إلى المتوكلين والصبر إلى الصابرين؟ فيقال له: لأن الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع، ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، وذلك لأنهم معدن جميع العلوم، ومحل جميع الأحوال المحمودة، و الأخلاق الشريفة، سالفاً و مستأنفاً، و هم مع الله تعالى في الانتقال من حال إلى حال، مستجلبين للزيادة، فلما كانوا في حقيقة كذلك لم يكونوا مستحقين اسماً دون اسم، فلأجل ذلك ما أضفت إليهم حالاً دون حال، و لا أضفتهم إلى علم دون علم..... فلما لم يكن ذلك نسبتهم إلى ظاهر اللبسة، لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام و شعار الأولياء والأصفياء، و يكثر في تلك الروايات و الأخبار، فلما أضفتهم إلى ظاهر اللبسة كان ذلك اسماً محملاً غامضاً مخبراً عن جميع الأعمال و الأخلاق و الأحوال الشريفة المحمودة، ألا ترى أن الله تعالى ذكر طائفة من خواص أصحاب عيسى عليه السلام، فنسبهم إلى ظاهر اللبسة فقال عز وجل: (إِذْ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ) (المائدة 112) و كانوا قوماً يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك، ولم ينسبهم إلى نوع من العلوم و الأعمال و الأحوال التي كانوا مترسمين، فكذلك الصوفية عندي، والله أعلم»⁽¹⁾.

فالطوسي يذهب إلى أن الصوفية نسبوا إلى لباسهم وهو "الصوف" و يذكر أن هذا اللباس، هو لباس الأنبياء و الأصفياء و الصالحين.

أما المؤرخ الثاني للتصوف فهو الكلاباذي (380هـ)، و يورد آراء مختلفة حول أصل هذه الكلمة فيقول⁽²⁾:

- قالت طائفة: «إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها و نقاء آثارها».

- و قال بشر بن الحارث: «الصوفي من صفاء قلبه لله».

(1) أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه و صححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1/1421هـ-2001م، ص23-24

(2) أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبطه و علق عليه و خرج آياته و أحاديثه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1/1993، ص9-10

- وقال قوم: «إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله جلّ و عزّ، بارتفاع همهم إليه و إقبالهم عليه، و وقوفهم بسرائرهم بين يديه».
- وقال قوم: «إنما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله صلى الله عليه و سلم».
- وقال قوم: «إنما سموا صوفية للبسهم الصوف».
- و يخلص الكلاباذي من مناقشة هذه الأقوال إلى أنه إذا جعل مأخذه من الصوف استقام اللفظ، وصحة العبارة من حيث اللغة. و إلى أن جميع المعاني تجتمع في دلالتها على التخلي عن الدنيا وعزوف النفس عنها، و ترك الأوطان و لزوم الأسفار، و منع النفوس حظوظها، و صفى المعاملات و صوفة الأسرار، و انشراح الصدور و صفة السباق⁽¹⁾.
- و يقرر القشيري (456هـ) في رسالته أن كلمة "صوفي" جامدة ليس لها قياس في اللغة، فهو عنده اسم جامد مختص بهذه الطائفة⁽²⁾.
- و يذكر ابن الجوزي (597هـ) في كتابه "تلبيس إبليس" نسبة جديدة، فهو يقول بأن الصوفية ينسبون إلى «قوم في الجاهلية يقال لهم صوفة، انقطعوا إلى الله عزّ و جلّ و قطنوا الكعبة، فمن تشبه بهم فهم الصوفية»⁽³⁾.
- و يناقش ابن الجوزي مختلف الآراء التي قيلت في أصل كلمة تصوف و يحللها و يرد على أصحابها و ينتهي إلى أنه يميل إلى القول باحتمال نسبته إلى الصوف، وهو عنده أقوى الاحتمالات وأن هذا الاسم ظهر للقوم قبل سنة مائتين⁽⁴⁾.
- و الملاحظ أن كل المؤرخين للتصوف اتفقوا أن الكلمة مشتقة إلا القشيري الذي قال بجمودها، ثم هذه الأكثرية اتفقت على أن اشتقاقها من الصوف.
- و كما كان هناك اختلاف بين آراء الباحثين و المؤرخين القدامى في التصوف وفي أصل اشتقاق كلمة "تصوف" و "صوفية"، فالاختلاف قائم أيضا بين المحدثين، و يمكن أن تجمل آراءهم كما يلي:

• طائفة قالت بنسبة كلمة "صوفي" إلى "الصوف" و منهم:

- نيكولسون في كتابه "في التصوف الإسلامي و تاريخه".
- أبو الوفا التفتازاني في كتابه "مدخل إلى التصوف الإسلامي".

(1) بتصرف/المرجع نفسه، ص11-17
(2) بتصرف/أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسابوري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق و إعداد معروف زريق، علي عبد الحميد بلطة جي، دار الخير للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، ط1/1993، ص279
(3) جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمان بن الجوزي البغدادي، تلبيس إبليس، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، ط1/1421هـ-2001م، ص145
(4) بتصرف/المرجع نفسه، ص146-147

- إحسان إلهي ظهير في كتابه "التصوف، المنشأ و المصادر".
 - الدكتور عبد الحكيم حسان في كتابه "التصوف في الشعر العربي".
 - أحمد أمين في كتابه "ظهر الإسلام".
 - الدكتور زكي مبارك في كتابه "التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق".
 - محمد ابراهيم الجبوشي في كتابه "بين التصوف و الأدب".
 - سميح عاطف الزين في كتابه "الصوفية في نظر الإسلام، دراسة و تحليل".
 - طائفة ترى أن الصوفي منسوب إلى كلمة "سوفيا" اليونانية، و ممن قال بهذا الرأي:
 - جان شوفليي في كتابه "التصوف و المتصوفة".
 - جورج زيدان في كتابه "تاريخ آداب العربية".
 - أحمد صبحي منصور في كتابه "التصوف و الحياة الدينية في مصر المملوكية".
- وهذان الفريقان المذكوران يمثلان غالبية الباحثين الذين ناقشوا أصل كلمة التصوف واختلاف اشتقاقاتها⁽¹⁾.

2- تعريف التصوف:

لا يقل اختلاف الصوفية في تعريف التصوف عن اختلافهم في أصله و اشتقاقه، و يكفي أن نعود إلى مصادر التصوف المختلفة؛ لنرى تلك التعريفات المتعددة، فنجد أن السراج الطوسي، والكلاباذي، والسهوروردي، وابن عجيبة الحسني، يذكرون أكثر من عشرين تعريفاً، و القشيري يذكر في رسالته أكثر من خمسين تعريفاً من الصوفية المتقدمين، و لا يعتبر هذا العدد هو النهائي في تعريفات التصوف، فالطوسي ذكر أن تعريفات التصوف تتجاوز المائة، و السهوروردي يقول إن أقوال المشايخ في ماهية التصوف تزيد على ألف قول⁽²⁾، و يرجع هذا التعدد إلى عوامل تتعلق «بالمعرف و المعرف و ظروف السائل الخاصة و العامة:

- 1- أما المعرف (المسؤول عنه و هو التصوف) فهو حقيقة روحية داخلية، و ليست مظهراً ملموساً أو أمراً محسوساً، و هي بعد ذلك تتخذ تجليات مختلفة فتظهر في صورة مسلك عملي و توجيه خلقي، أو تبدو في مجلى تعبير فني أو نتاج أدبي، أو تتخذ صيغة النظريات و المبادئ الفكرية سواء كانت روحية نفسية أو فلسفية ميتافيزيقية، و هي أحياناً تتجلى في هيئة حركة اصلاحية وخدمات اجتماعية، فمن الطبيعي إذن أن تتعدد صور التعبير عنها و تنتوع، وأن يتعسر ضبطها.

(1) للمزيد من التفصيل حول هذه الآراء ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية،

مصر، ط/ 2007، ص 11-22

(2) بتصريف/ المرجع نفسه، ص 23-24-25

2- المعروف (المسؤول وهو الصوفي العارف) هو بطبيعته الصوفية، ذات المشاعر المتجددة، والأحوال المتعاقبة، و التدفق النفسي و الروحي المطرد، ينظر من زوايا مختلفة، ومستويات متفاوتة، و ينطق عن حال لا يستقر و لا يدوم، فمن ثم تتفاوت تعريفاتهم للحقيقة الواحدة حتى لو صدرت عن رجل واحد في حالين مختلفين.

3- ثم إنهم يراعون في تلك سنة نبوية- حال السائل، وحاجته الخاصة وظروف المجتمع من حوله، فيعطونه ما يصلح له، ولا يشق عليه أو يفتن سواه⁽¹⁾.

و يذكر الدكتور محمد علي أبو ريان⁽²⁾ مجموعة من التعريفات و يحللها و يناقشها، و منها:

- قول معروف الكرخي: «التصوف هو الأخذ بالحقائق و اليأس مما في أيدي الخلائق».

- قول بشر الحافي: «الصوفي من صفا قلبه لله» وهو التعريف المفضل عند غالبية الصوفية.

- قول سهل بن عبد الله التستري: «الصوفي من يرى دمه هدرا وملكه مباحا».

- قول أبي سعيد الخراز: «الصوفي من صفا قلبه فامتلاً قلبه نورا».

- قول سمنون المحب حين سئل عن التصوف: «أن لا تملك شيئا و لا يملكك شيء».

- قول أبي الحسن النوري: «الصوفية قوم صفت قلوبهم من الكدورات البشرية، وأفات النفوس و تتحرروا من شهواتهم حتى صاروا في الصف الأول، والدرجة العليا مع الحق، فلما تركوا كل ما سوى الحق صاروا لا مالكين و لا مملوكين».

و هذا التعريف جامع للمعاني التي أشارت إليها التعريفات السابقة، فهو أولا يشير إلى أن الصوفية هم من تطهروا أجسادهم و نفوسهم،.... و يشير أيضا إلى أن هؤلاء الصوفية الذين حرروا أنفسهم من أغلال العبودية قد أصبحوا في الصف الأول و الدرجة العليا مع الحق.

و يتضح أيضا من التعريفات أنها تتضمن معاني مختلفة بعضها يشير إلى السمات الظاهرة للصوفي من حيث عزوفه عن مظاهر الدنيا و زخارفها، و نقشفه، و زهده في المطالب العاجلة، وبعضها يخطو خطوات أكثر تعمقا في فهم معنى التصوف فيبرز معنى قرب الصوفي من الله، و في تعريف آخر يبرز معنى قطع العلائق مع الخلق و ربط النفس بالحق، ثم بعد هذا، الفناء عن الذات وعن الأغيار و فوق كل هذا، المشاهدة، و الكشف، و الرؤيا العيانية أو المعاينة البصرية⁽³⁾.

و يذكر أبو الوفا النفتازاني تعريف للتصوف يقول فيه: «إن التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقى بالنفس الإنسانية أخلاقيا، و تتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، وبصعب التعبير عن

(1) حسن الشافعي، أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام، القاهرة - مصر، ط1/1428هـ-2007م، ص23-24

(2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص17 و ما بعدها.

(3) بتصرف/محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص27

حقائقها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية الطابع و ذاتية». ويبدو هذا التعريف تعريفا شاملا مبينا لخصائص التصوف المختلفة و موضحا لعدد من النقاط المهمة، و منها: ذاتية التجربة الصوفية، هدفها الترقى الأخلاقي عن طريق المجاهدات و السلوكيات، المعرفة ذوقية عن طريق القلب لا العقل، ووسيلة التعبير تعتمد على لغة رمزية و ليست لغة عادية⁽¹⁾.

فالتصوف إذن هو في حقيقة أمره محاولة لتجاوز الشعائر و الرسوم الظاهرة لأي دين لكي تواجه النفس في أعماقها شحنات روحية تربطها بالجهد الخلاق، و تدلف بها في بحار أنوار القدس الغامرة لتسبح في ينبوع النور و تنعم بالتواجد في جلال الحضرة الإلهية كما يقول الصوفية⁽²⁾.

و يتكلم أبو حامد الغزالي عن الصوفية في كتابه "المنقذ من الضلال" فيقول: «علمت أن طريقهم إنما تتم بعلم و عمل؛ و كان حاصل علومهم قطع عقبات النفس، و التزهد عن أخلاقها المذمومة و صفاتها الخبيثة، حتى يتوصل بها إلى تخلية القلب من غير الله تعالى و تحليله بذكر الله.... وظهر لي أن أخص خواصهم، ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق* والحال** و تبدل الصفات.... فعلمت يقينا أنهم أرباب الأحوال، لا أصحاب الأقوال.... و بالجملة فماذا يقول القائلون في طريقة، طهارتها -وهي أول شروطها- تطهير القلب بالكلية عما سوى الله تعالى، ومفتاحها الجاري منها مجرى التحريم من الصلاة، استغراق القلب بالكلية بذكر الله، وآخرها الفناء بالكلية في الله»⁽³⁾.

و هذا الكلام لأبي حامد الغزالي يوضح المعالم الأساسية للتصوف فهو يقسمه قسمين: علم وعمل، ثم يوضح التوجه الأخلاقي والتربوي القائم على تركية النفس، ويبين كذلك سبل التعلم والمعرفة القائمة على الذوق والحال، ثم يبين نتائج كل هذه السلوكات والمجاهدات، وهي: استغراق القلب بالكلية بذكر الله، ثم الفناء بالكلية في الله.

3- اللغة والخطاب الشعري الصوفي

إن للتصوف -بحكم كونه ظاهرة تاريخية عريقة، وحركة فكرية واجتماعية شاملة، وجوها روحيا أصيلا- تجليات متعددة، على أصعدة مختلفة، الذي يهم هذه الدراسة منها هو الجانب الأدبي والشعري خاصة، حيث عبر عشاق الصوفية، وشعراؤهم عن مواجيدهم ومشاعرهم الحارة وحاولوا أن يعيشوا حقائق القرآن ويغوصوا في عالمه المليء بالأسرار التي لا تتفقد، وخرجوا على الناس بأدب رفيع المستوى في عديد من اللغات الإسلامية وكان حظ العربية من ذلك وافرا بطبيعة الحال⁽⁴⁾، ويبدو أن

(1) يتصرف/سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 31-32

(2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 07

(*) الذوق في معرفة الله: عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، فيفرون بواسطته بين الحق و الباطل، دون أن يمتدوا في ذلك التفريق على كتاب أو غيره.

(**) الحال عند المتصوفة: معنى يرد على القلب من غير تصنع و لا اجتلاب و لا اكتساب، من طرب أو حزن، أو قبض أو بسط، فإذا دام و صار ملكا يسمى مقاماً، فالأحوال مواهب و المقامات مكاسب، فالأولى تأتي من عين الجود، و الثانية ببذل المجهود.

(3) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، حققه وقدم له: جميل صليبا، كامل عياد، دار الأندلس، ط10، 1981، ص130 وما بعدها

(4) يتصرف/حسن الشافعي، أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، ص28

وخلال هذه الأدوار من تطور الخطاب الصوفي، عبّر المتصوفة باللغة، و توسعوا في أشكال التعبير التي سمحت بها، و شكلوا نسقا خطابيا مختلف المكونات والظواهر النصية، من شعر وقصص وأدعية ومناجيات وحكم وأخبار، تنتظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات و التفاعلات فيما بينها، قصد بلوغ هدف معين، هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، وهي تجربة معرفية عاطفية، كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع⁽¹⁾.

و يتخذ مفهوم اللغة في الخطاب الصوفي أبعادا جديدة و يكتسب مقومات متميزة لا نجدها في كتب اللغة و البلاغة، ولا في كتب النقد مما انتهى إلينا من علماء السلف، وهي مقومات تشهد على عمق و أصالة المنظور الصوفي و تميزه في هذا الباب، و إن ظل هذا المنظور معزولا عن الفكر اللغوي العربي⁽²⁾.

وقد أدى هذا التعامل المعزول و المتميز للصوفية مع اللغة إلى تأسيس ما يعرف بالمصطلح الصوفي، وهو المدونة الجامعة لألفاظ المتصوفة، ولعل أول «مسوغ لوجود الإصطلاح الصوفي» هو مسوغ وجود التصوف نفسه، في إطار جماعي مغلق محدد الكيفية، متموج بالخطاب، مطلق الأهداف...و الصوفية انما استلّت شرعيتها، لغة و كيانا، من تسليمها بحق الآخرين في نفس الخيار الأنطولوجي؛ فاخترعوا لأنفسهم مصطلحا لئلا ينازعوا الآخرين حقهم في الوجود، أي رؤاهم للكون وللإنسان ولوسائل التواصل بين الاثنين، واستقلوا بتطبيقات ليبقى الآخرون في حلٍّ من مجاذبتهم النوازع إلى ذلك. يقول ابن عربي: " اعلم أن أهل الله لم يضعوا الاشارات التي اصطلموها عليها فيما بينهم لأنفسهم، فإنهم يعلمون الحق الصريح في ذلك، وإنما وضعوها منعا للدخيل حتى لا يعرف ما هم فيه، شفقة عليه أن يسمع شيئا لم يصل إليه، فينكره على أهل الله فيعاقب" و يقول القشيري: " وهذه الطائفة مستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، و الإجماع والستر على من باينهم في طريقته لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف" ⁽³⁾.

يقوم المعجم الصوفي على وحدات معنوية مختلفة، وقد عرفت هندسة هذا المعجم أسلوبا في البناء يناسب طبيعة مضامينه، فقد قام على⁽⁴⁾:

أ- اللفظ المفرد، من مثل (الوجود)، الذي يدل على حقيقة واحدة، وهو في هذا المستوى من الإطلاق يقترب من الدلالة المعجمية.

ب- الدلالات المشتركة، عن طريق ترادفات تحمل فيها الألفاظ معاني بعضها بعضا، كالفناء الذي

هو: المحو-المحق-الصعق-الطمس.

(1) بتصرف/أمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص20

(2) رضوان المصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص165

(3) ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص43-44

(4) بتصرف/المرجع نفسه، ص51-55

ت-مصطلحات الطريق الصوفي، مثل: السفر-الرحلة-السلوك-السالك-المقامات-الأحوال-
المجاهدة-الوصول-الواصل-الغاية....

ث-مصطلحات التجربة، مثل: الرؤيا-الكشف-المشاهدة-الوارد-الفقر-الهواجم-الهواجس....

ج-مصطلحات المذهب، مثل: الإحسان-الإرادة-الحضرة-الفيض-الجدبة-الولاية-حقيقة الحقائق-
أمهات الأسماء-الشيخ-المريد....

و في كل ذلك يتجه اللفظ وجهة تقوم على معنى قار يتسع إلى حدود الدلالة التي يُمتَحِنُها من
السياق، أو من غائية منتج الكلام.

و ثمَّ اتجه اصطلاحى آخر، تجتمع فيه اللفظة بما هو لها نقيض، ولا يقوم للفظ معناه
إلا بالمقابلة الضدية مع غيره، كالسكر والصحو، والإثبات و المحو، الجمال والجلال، القبض
والبسط، الجمع والفرق، الغيبة والحضور، الفناء والبقاء....وهو أسلوب يشير في الغالب إلى
حالات الحيرة التي يقع فيها الصوفي، أو إلى تراوحه بين وضعيات سلوكية يفقد فيها التمييز.

ح-طريق الوصف، واستخراج النعوت منسوبة إلى منوعات عليها مدار المعنى، مثل: تجلي
ذاتي-سمع ثبوتي-الفتح المطلق-الأعيان الثابتة.

و كل هذه المقومات التي أسست للمصطلح الصوفي، تمثل إرادة فعالة لدى الصوفية تدفعهم لخلق
لغة متميزة، وفق منهج هذه أهم ملامحه:

1) ترجمة السلوكيات إلى مصطلحات تختلف صيغها بين الاسم و المصدر، وهي مصطلحات
تخفي وراءها مواقف حركية، هي الأبنية السفلية التي يستند إليها وجودها.

2) الاستفادة من الفروق الموجودة بين الألفاظ المترادفة كمصطلحات: الشهود والمشاهدة-المسامرة
والمناجاة-المخاطبة والمحادثة...

3) استغلال اتساع اللفظ إلى أكثر من دلالة، وجعل المسافة بين هذه الدلالات مجالا للنشاط
التأصيلي و التأويلي غير خفي الملامح، لأنه يأخذ حيزا واسعا في المعجم الصوفي.

و إذا كانت هذه طبيعة اللغة الصوفية، تحمل كل هذه الخصائص وهذا التميز، فإن اللغة الشعرية
لديهم أكثر تميزا وخصوصية، وقد وظفوها بكثرة «فيندر أن نجد صوفيا لم يخلف ابداعا فنيا شعريا أو
نثريا، وكان الصوفي لم يكن يجد لغة أقدر على عكس معاناته الوجودية من اللغة الفنية، ولهذا كان ابن
عربي يرى أن اللغة العادية إذا وظفت للتعبير عن التجربة الصوفية تأتي سمجة خشنة، فيلجأ العارف
إلى التعبير بضرب الأمثلة...ويرتبط مفهوم الشعر عند ابن عربي (والصوفية عامة) بالرمز وإجمال
الدلالة الكثيفة ارتباطا وثيقا، إذ يقول: "والشعر محل الإجمال والرموز والألغاز والتورية"، وهذه
الرموز والألغاز ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغز فيها"... وهذه الرموز
والألغاز والأمثال أصدق دليل على المعنى المضمّر في الفؤاد حيث تعجز اللغة العادية عن التعبير

عنه، كما أنها ستر على هذا المعنى العميق الذي يريد المبدع نقله إلى متلق مخصوص»⁽¹⁾ و لهذا فقد اتخذ الصوفية لهم لغة خاصة تقوم على استعمال الرمز في كلامهم و أدبهم، لأن الرموز «أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية الصوفية، لأنها عميقة لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، فإن وقف المتلقي عند الظاهر، و لم يجعل همه في ادراك الباطن، وقف دون مقصود الباطن؛ لأن الرمز " كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله"»⁽²⁾، و هذا أحد الدوافع التي أدت إلى تأسيس هذه اللغة الشعرية الخاصة، إضافة إلى دوافع أخرى:

« أ- جعل الأسلوب الرمزي قناعا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها و ذلك بسبب الخلاف البين بين الفقهاء و بينهم، و عدم فهم الفقهاء لمعانيهم و رموزهم.

ب- الأسلوب الرمزي هو الطريق الوحيد الممكن الذي من خلاله يستطيعون التعبير عن رياضتهم الصوفية و علمهم بخفايا الأمور التي لا تتكشف إلا لأهل الحقيقة.

ج- الشعور بأن اللغة المألوفة عند الناس جميعا لا تستطيع التعبير عن أفكارهم و معانيهم، فهم إذن في حاجة إلى إيجاد لغة جديدة، و الرمز وحده هو اللغة التي يجب أن يتعامل بها كل مريد مع غير جنسه»⁽³⁾، ذلك أن التعبير بالرمز «هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحددها الكلمة، و الذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب، و ما يستجيب في النفس للسحر وكل ما يخرق العادي والمألوف، فكما أن الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس و العقل، كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح و الوضع أن تعبر عما يتناقض مع الاصطلاح والوضع، و هكذا فإن لغة الصوفي هي بالضرورة الباطنية سرية، و هي شأن جميع الأشياء السرية الباطنية، لا يمكن فهمها بمنطق الظاهر، و إنما يجب فهمها بمنطقها هي، بمنطق الباطن و حقائقها وأبعادها»⁽⁴⁾.

و يبدو أن هذه اللغة الشعرية الصوفية الخاصة التي انتهجها ابن الفارض، إضافة إلى خصوصية التجربة لديه «و شدة تلهيها الوجداني و الروحي، قد حالت بين شعره و كثير من المتقنين، فلم يتذوقوه، و حملوا عليه و على صاحبه ووجهوا اتهامات كثيرة تبدأ بالمرور عن الدين و تنتهي بالضعف الفني، على حين تقبله بعض المتلقين ممن عرفوا بنزعة محافظة على رأسهم الإمام جلال الدين السيوطي. و لكن رفض كثير من المتلقين لشعر ابن الفارض لا يعود -في زعمنا- إلى خصوصية التجربة فحسب، بل يرجع -فضلا عن ذلك- إلى ذلك التباين الموضوعي الجذري بين مضامين هذا الشعر، وما درج عليه أكثر المتلقين بدءا من المفاهيم الأنطولوجية، و مرورا بالنسق المعرفي، وانتهاء بالنمط السلوكي، والمنظور الجمالي، وتلك هي العلة الحقيقية -فيما نظن- لما قام بين

(1) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص 194-195

(2) المرجع نفسه، ص 195

(3) سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 167

(4) أدونيس، الثابت و المتحول، دار العودة، بيروت -لبنان، ط/1977، ج2، ص 95

الصوفية و غيرهم من أبناء شرائح المجتمع الأخرى من صراعات»⁽¹⁾ .

يتضح مما سبق أن التصوف قد خلق نسقا معرفيا و إيديولوجيا بسط نفوذه على شرائح كبيرة من المجتمع بطبقاته المختلفة، و قد أدى إلى تشكل خطاب شعري ذو جودة عالية، يعبر عنه، و يعد ابن الفارض أبرز ملكة شعرية مثلت هذا التوجه الصوفي، و تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على بعض الجماليات التي يتميز بها الخطاب الشعري لديه، من خلال تطبيق آليات المنهج الأسلوبي على قصيدته اليائية.

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص18

الفصل الأول

في السياقات الخارجية

السيرة و الشعر و المنهج

عاش ابن الفارض في الحقبة الممتدة بين أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين، وهذان القرنان شهدا اضطرابات كثيرة كادت أن تعصف بكيان الأمة الإسلامية، وقد ورثا «المذاهب السياسية التي تلونت بتلون بقاع الأرض الإسلامية، وإذا كان القرنان قد ورثا كل ذلك، فقد تحملا تبعات وأوزار هذه القرون الخمسة السابقة وورثا منها كل أخطائها وانحرافاتهما؛ فكانا مسرحاً لأحداث جسام هزت العالم الإسلامي من أعماقه ونشرت بين جنباته علامات حزينة»⁽¹⁾.

ولعل من أشد الأخطار التي واجهت الأمة الإسلامية وأكثرها بشاعة «الحملة الصليبية، تلك الحملات التي قادها لفيق من أمراء أوروبا، لأسباب ظاهرها ديني وباطنها سياسي واقتصادي، ضد المسلمين في الشرق، وقد استمرت تلك الحملات زهاء قرنين من الزمان من عام 498هـ/1105م إلى 691هـ/1292م. ويبدو من ذلك الامتداد الزمني الشاسع أن الدولة الأيوبية -التي قضى ابن الفارض حياته كلها في ظلها- قضت هي أيضاً حياتها كلها في رباط مستمر، وكفاح دائم ضد الصليبيين، وكان نتاج هذا الكفاح أن تمكن صلاح الدين (567هـ - 588هـ) من القضاء على الحملة الصليبية الثالثة، بعد إلحاق الهزيمة المنكرة بالصليبيين في موقعة حطين 583هـ/1187م، كما قضى الكامل (616هـ - 638هـ) على حملة صليبية أخرى استهدفت مصر خاصة.... و يتضح أن الحروب الصليبية سمة بارزة من سمات العصر الأيوبي الذي عاش فيه ابن الفارض، وقد أزكت تلك الحروب عند الناس المشاعر الدينية والقومية؛ لما أثارت فيهم من حمية ورغبة حارة في الاستشهاد، كما أثارت تلك الحروب في نفوس الناس التوتر وأخذ الحذر ومجانبة الفراغ واللهو والدعة؛ كما نبهت فيهم التأهب للقاء العدو. لذا، لم تعرف قصور الحكام في ذلك العصر ما كان ذائعاً من قبل من عبث ولهو»⁽²⁾.

وقد كان لهذه الحروب الصليبية بما ولدته من حالة اللأمن والاستقرار، أثراً بالغاً في توجيه المجتمع الإسلامي، فقد دفعت بكثير من «المسلمين إلى ميدان القتال، كما دعت تلك الحروب لطولها وبشاعتها كثيراً من المسلمين -كذلك- إلى الزهد الشديد في الحياة، واللجوء إلى الله عز وجل، إلا أن الحروب الصليبية ليست العامل الوحيد الذي أدى إلى ازدهار التصوف وسلوك كثير من المسلمين - بينهم ابن الفارض- سبيل الزهد في الحياة في العصر الأيوبي، فقد كانت هناك عوامل أخرى كثيرة، يتصل بعضها بطبيعة سياسة الدولة الأيوبية، وبعضها بالمتصوفة والزهاد أنفسهم. ومن بين تلك العوامل التي مالت بكثير من المسلمين إلى الزهد في العصر الأيوبي، ذلك الخلاف البغيض، وتلك الفتنة الداخلية الطاحنة التي دبت بين ملوك بني أيوب؛ إذ أنه على الرغم مما حققه ملوك تلك الدولة من انتصارات خارجية، وانجازات داخلية، سرعان ما ضربت الفتنة بجذورها فيما بينهم، فمد بعضهم عينه

(1) عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت -لبنان، ط1/1984، ص29

(2) رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص 13-14

إلى ملك أخيه، واتخذ كل منهم بطانة تسر له و توعز إليه أن يسلب الآخر مملكته ونفوذه»⁽¹⁾.
ومما لا شك فيه أن هذه الفتن الداخلية المؤلمة -فضلا عن الغزو الخارجي الشرس- أزكت في نفوس كثير من المسلمين مشاعر احتقار الدنيا واليأس منها، والزهد فيها والاتجاه إلى الله، كما ألهمت في قلوبهم الشعور بالحزن والميل عن الناس، وهذه كلها أمور لا تبتعد كثيرا عن التصوف، هذا التصوف الذي يبدو أنه قد ظهر وتجلّى وازدهر في هذه الفترة، ويبدو أن الظروف العامة الفكرية والسياسية والاجتماعية كانت تسمح بهذا الظهور والتجلي، ولما كان الأيوبيون «قد قاموا على أنقاض الحكم الفاطمي الشيعي، ووجدوا ألا سبيل إلى مقاومة الفراغ الذي خلقه سقوط الدعوة الاسماعلية ونظامها، إلا بتشجيع التصوف، وأن الإيلخانيين المغول الذين حكموا في بغداد اتخذوا من الصوفية موقفا أقرب إلى التشجيع، وهكذا كان الأتراك السلاجقة من قبلهم؛ وهو الموقف الذي سيغلب على القوة الصاعدة في القرون التالية، أعني الأتراك العثمانيين..... ولم تكن الظروف الثقافية بأقل مواتاة لشيوع روح التصوف ومنظّماته في العالم الإسلامي حينذاك، ويرجع ذلك إلى عوامل عدة:

1- فالروح المدرسية الكلامية القائمة على الأدلة العقلية، حينئذ، أكثر من استنادها إلى الوحي، والتقاليد الجدلية بطبيعتها الجافة ونظرتها الضيقة المتعصبة، لم تعد ترضى روح العالم الإسلامي المتطلع إلى لحن جديد.

2- والتصوف كان قد اكتسب القبول في نطاقات عريضة، ومستويات مختلفة بين المثقفين المسلمين، سواء كانوا عقلانيين كابن سينا الذي قيل: إنه لقي العارف أبا سعيد بن أبي الخير، فقال عنه: هذا الرجل يرى ما نتكلم نحن عنه، أو نصيين كالهروي شيخ الحنابلة في خراسان، الذي كان ينادي:

أنا حنبلي ما حبيت فإن أمت فنصيحتي للناس أن يتحنبلوا

أصبح هو نفسه من شيوخ الصوفية، ومن حسن الحظ أن الصحوة التي شهدتها الأوساط الجنبلية، أو الدعوة السلفية -كما يسميها البعض- التي قادها شيخ الاسلام ابن تيمية، وتلميذه ابن القيم، وتلميذهما ابن رجب الحنبلي وغيرهم، أخذوا جميعا موقفا منصفيا معتدلا يميل إلى التشجيع؛ برغم النقد والتقويم، من التصوف.

3- والدوائر الصوفية نفسها كانت قد نجحت في مقاومة النزعات الغالية بين صفوفها إلى حد كبير بفضل الجنيد وتلاميذه، واستطاع بذلك أن يتغلغل في أعماق الثقافة الإسلامية، حتى ليلاحظ المرء تقاربا شديدا بين النزعة الأشعرية في الكلام، والمذهب الشافعي في الفقه، والتصوف في علوم الحقيقة.

(1) المرجع نفسه، ص 14

4- ويرى آخرون أن جهود الإمام الغزالي في مقاومة الفلاسفة من جانب، والباطنية من جانب

آخر، وطبيعة شخصيته وتجربته الروحية كان لها أثر كبير في تهيئة المسرح للانتصار والانتشار الذي ناله التصوف.

وهذا صحيح ولكنه لا ينبغي أن يغطي على أفاذ الشيوخ المرشدين، الذين ازدانت بهم الساحة الصوفية بعد القرن الخامس، فلم الفضل كل الفضل بجهودهم الفكرية و الروحية و العلمية فيما حققه التصوف من ازدهار.

وعلى كل فقد هيات هذه الظروف لما شهدت هذه المرحلة من تعبير مركب عن الحقيقة الصوفية في المجالات الفكرية والأدبية والاجتماعية⁽¹⁾.

في هذه الأجواء المشحونة بالأخطار الخارجية و الداخلية، و المعنى فيها عناية خاصة بمظاهر الحياة الروحية والإبداعية، صاغ ابن الفارض شعره لتأكيد حبه المنزه الفياض لله عز وجل، والحق أن العوامل المشار إليها سابقا ما كانت لتؤتي أكلها فتدفع بالشاعر إلى سلوك طريق الزهد والتصوف، لولا ذلكم الاستعداد الفطري الخاص لدى الشاعر وتلك الإرادة القوية التي تميز بها، و ذلكم الميل الروحي الموروث إلى حياة الزهد⁽²⁾.

(1) حسن الشافعي، أبو اليزيد المعجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام، القاهرة -مصر، ط1، 2006، ص69-70

(2) بتصوف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص16

1- التعريف بابن الفارض و شعره*

تستهدف هذه الدراسة متابعة بعض الظواهر الأسلوبية في نص معين (اليائية) من الخطاب الشعري لابن الفارض، ومن هنا فالمقام يستلزم عدم الوقوف ملياً عند سيرة ابن الفارض، لا سيما وأن بعض الباحثين المحدثين قد فصلوا القول في ذلك⁽¹⁾ مما يجعل تفصيل القول في سيرة الرجل ضرباً من التكرار.

والمشهور عند أصحاب التراجم أنه ولد سنة 576هـ وتوفي سنة 622هـ وهو عمر بن علي بن مرشد بن علي الحموي الأصل. المصري المولد والدار والوفاة، أبو حفص وأبو القاسم. شرف الدين بن الفارض، أشعر المتصوفين يُلقب بسلطان العاشقين، في شعره فلسفة تتصل بما يسمى (وحدة الوجود).

قدم أبوه من "حماء" بـ "سورية" إلى مصر فسكنها وصار يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكام، ثم ولي نيابة الحكم فغلب عليه التلقيب بالفارض.

و ولد له "عمر" فنشأ بمصر في بيت علم وورع، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن "ابن عساكر" و أخذ عنه "الحافظ المنذري" وغيره.

ثم حبيب إليه سلوك طريق الصوفية، فتزهد و تجرد، و جعل يأوي إلى المساجد المهجورة في خرابات القرافة (بالقاهرة) وأطراف جبل المقطم، وذهب إلى "مكة" في غير أشهر الحج، فكان يصلي بالحرم، ويكثر العزلة في واد بعيد عن "مكة"، وفي تلك الحال نظم أكثر شعره.

وعاد إلى (مصر) بعد خمسة عشر عاماً، فأقام بقاعة الخطابة بالأزهر، وقصده الناس بالزيارة، حتى إن الملك "الكامل" كان ينزل في زيارته.

وكان جميلاً نبيلاً، حسن الهيئة والملبس، حسن الصحبة والعشرة، رقيق الطبع، فصيح العبارة، سلس القياد، سخياً جواداً.

له ديوان شعر جمعه سبطه "علي" وشرحه كثيرون، منهم: "حسن البوريني" و "عبد الغني النابلسي"، وشرحاهما مطبوعان.

❖ مذهبه:

من المعروف أن ابن الفارض عاش في العصر الأيوبي الذي تلا العصر الفاطمي في مصر، ومما لا شك فيه أن تبدل السلطة السياسية لا يعني تبدل المعتقدات الروحية والنفوس الإنسانية، فبالرغم من القضاء على الحكم الفاطمي، فقد بقيت العقيدة الشيعية متأصلة في نفوس المصريين، وإن كان ظاهر

(*) اعتمدت الدراسة في الترجمة لابن الفارض على مقدمة الدكتور درويش الجويدي في تحقيقه لديوان ابن الفارض.

(1) أنظر مثلاً: (ابن الفارض والحب الإلهي) و(ابن الفارض سلطان العاشقين) للدكتور محمد مصطفى حلمي، (شعر عمر بن الفارض) للدكتور

عاطف جودة نصر

الأمر قد تبدل. فالقاضي الفاضل المشهور بعدائه للفاطميين الشيعة يؤكد أن العقيدة الاسماعلية قد خالطت من المصريين اللحم والدم⁽¹⁾، فكيف يمكن أن يزول ما خالط لحم الشعب ودمه بين ليلة وضحاها فور تبدل السلطة الحاكمة؟

وهذا يعني بكل وضوح - أن عصر ابن الفارض والبيئة التي عاش فيها لم يكونا عصرا وبيئة سنيين، مع التأكيد على أنه لم يكن أيضا عصرا شيعيا خالصا، بل كان مزيجا من الاثنين، فماذا كان الأثر الذي تركته هذه البيئة الشيعية - السنية في ابن الفارض؟ وعلى أي مذهب كان؟

إن العودة إلى ديوان ابن الفارض تحيلنا إلى أبيات يسير فيها ناظمها في المنحنى الشيعي الصرف، بل أكثر من هذا، فإنها قد تدل على عقيدة شيعية كامنة في صدره، فعلاوة على تأويله للمعالم الدينية والشرعية الظاهرية تأويلا باطنيا، يجري فيه تأويلات الاسماعلية لها، واستعماله للكثير من المصطلحات الفاطمية، واعتقاده بالتجلي الذي كان من دعائم المعتقدات الباطنية الشيعية، وخاصة المغالية منها؛ فابن الفارض يورد في تائيته الكبرى أبياتا لا تترك مجالا للشك في وجود عقيدة شيعية أو علوية، في قلبه، فهو يقول:

بعترته استعنت عن الرسل الوري وأصحابه والتابعين الأئمة

.....

وأوضح بالتأويل ما كان مشكلا علي، بعلم ناله بالوصية وهذا القول بتشيع ابن الفارض يتبناه بعضهم، رغم أن شعر ابن الفارض نفسه ينفي هذا، وخاصة في التائية نفسها وفي سياق الأبيات المذكورة، فابن الفارض يذكر الصحابة ويترضى عليهم، ويقدم الراشدين منهم على علي رضي الله عنه، حيث يقول في الأبيات التي تسبق البيت الذي ذكر فيه علي:

فمن نصرة الدين الحنيفة بعده قتال أبي بكر، لآل حنيفة

و سارية، ألجاء للجبل النداء من عمر، و الدار غير قريبة

و لم يشغل عثمان عن ورده، وقد أدار عليه القوم كأس المنية

و أوضح بالتأويل ما كان مشكلا علي بعلم ناله بالوصية

و سائرهم مثل النجوم، من اقتدى بأيهم منه اهتدى بالنصيحة

فتقديم الصحابة على علي مخالف لعقائد الشيعة عامة فكيف بغلاة الاسماعلية، ومن هنا يمكن القول بأن ابن الفارض و إن كان متأثرا بالثقافة الشيعية السائدة في المجتمع إلا أنه لم يكن يعتقد معتقداتهم. ومما لا ينبغي إغفاله اسم ابن الفارض (عمر) وهو اسم لا يسمى الشيعة به أبناءهم.

(1) بتصرف/ محمد كامل حسين، دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، القاهرة - مصر، ط/1958، ص 9

ورغم أن ابن الفارض ليس شيعياً فلا يمكن اعتباره سنياً، بسبب بعض المعتقدات التي يتبناها (كالحلول والإتحاد...)، فهو لا ينتسب لا إلى السنة ولا إلى الشيعة، بل هو صوفي يأخذ من هؤلاء ومن هؤلاء.

❖ ديوانه:

لم يترك ابن الفارض سوى ديوانه المعروف ويضم ثلاثاً وعشرين قصيدة وخمس مقطعات، وواحد وثلاثين دوبيتاً وتسعة عشر لغزاً وموالياً واحداً، وقد نال شعر ابن الفارض شهرة واسعة في الحجاز والديار المصرية، وليس هناك شاعر صوفي قد نال ديوانه من الشيوع والشهرة، بين العالم والعامي، مثملاً ناله ديوان ابن الفارض، ولا نجد مثل هذا النوع من تعامل الناس مع ديوان صوفي إلا عند الفرس تجاه شعر جلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي، ويذكر ابن العماد الحنبلي عن ابن أبي حجلة قوله في ديوان ابن الفارض بأنه «من أرق الدواوين شعراً، وأنفسها دراً براً وبحراً، وأسرعها للقلوب جرحاً، وأكثرها على الطلول نوحاً، إذ هو صائر عن نفثة مصدر وعاشق مهجور، وقلب بحر النوى مكسور، والناس يلهجون بقوافيه وما أودع من القوى فيه، وكثر حتى قلّ من لا رأى ديوانه أو طنت بأذنه قصائده الطنانة»⁽¹⁾.

ويمكن تقسيم الشعر الصوفي لدى ابن الفارض في قسمين: قسم قد يقال عنه شعر صوفي فلسفي، وآخر غزل صوفي وجداني، فالقسم الصوفي الفلسفي يجمع المصطلحات كالتائية الكبرى والخمرية، والقسم الغزلي يقتصر على الوصف العام للأماكن ومظاهر الطبيعة والعواطف والأحاسيس الحسية. ويعد من الإجحاف إعطاء أقواله في قصائده الوجدانية معاني لا تستوعبها، كما فعل النابلسي في شرحه للديوان، وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل القيصري والكاشاني والفرغاني - وهم أهم ثلاثة شراح صوفيين لشعر ابن الفارض - يقصرون الشرح على التائية الكبرى والقصيدة الخمرية؛ لأنهما القصيدتان الحاويتان للمصطلح الصوفي وتحتلمان التأويل أكثر من سائر قصائد الديوان. ويمكن تقسيم قصائده الغزلية الوجدانية إلى ثلاثة أقسام:

غزل بدوي حجازي، وغزل حضري، و غزل فلسفي عرفاني. فالغزل البدوي هو ذلك النوع من القصائد التي ترد فيها المعاني والصور البدوية، وبالتحديد تلك الصور والمشاهد المتعلقة بوجدان الحجاز و بواديه وقد يجوز تسميتها بالقصائد الحجازية؛ لأنها مليئة بأسماء أماكن تقع في الحجاز، وفيها يظهر شوقه وحنينه لتلك الديار، وخير مثال لهذا القسم قصائده اليائية والهمزية والعينية. وكثير من قصائده الغزلية الحضرية والفلسفية تبدأ بمطالع بدوية كما هو الحال في مطلع كل من التائية الصغرى و الحاتية.

(1) أبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي، القاهرة، مصر، ط/1351هـ، المجلد

أما الغزل الحضري عنده، فهو ذلك النوع الذي يتكلم فيه عن الحب و المحبوبة دون التطرق إلى أمور تتعلق بالحجاز، و يمثل هذا القسم القصائد: الذالية، والجيمية و الرائية، و الفائية، و الكافية. أما الغزل الفلسفي العرفاني الذي يتحدث عن الحب بأسلوب و عبارات فلسفية عرفانية، فمثاله القصيدة التي مطلعها.

زدني بفرط الحب فيك تحيرا و ارحم حشى بلظى هواك تسعرا⁽¹⁾
و القصيدة التي مطلعها:

تسخت بحبي آية العشق من قبلي فأهل الهوى جندي و حكيم على الكل⁽²⁾
و القصيدة التي مطلعها:

أنتم فروضني و نقلني أنتم حشيتي و شغلي⁽³⁾
والفرق البارز بين الغزل الحضري والغزل العرفاني، هو أن النوع الأول يلتبس فيه الغزل بين الإنساني و الإلهي، بينما لا يقع مثل هذا الالتباس في النوع الثاني.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التقسيم لغزل ابن الفارض ليس مطلقا إذ أن قصائده عامة هي مزيج من هذه الأنواع الثلاثة من الغزل.

ومن الجدير بالذكر أن لكل قصيدة من قصائد ديوان ابن الفارض مفتاحا، إذا حصل عليه الباحث استطاع فهم المغازي الصوفية للشاعر، إذ أن القصيدة بأكملها تكون في الغالب مبنية على فكرة واحدة، هذا باستثناء التائية الكبرى التي تحتوي على غير فكرة واحدة و غير مفتاح لفهمها. هذا علاوة على أن هناك قاسما مشتركا بين جميع قصائد الديوان هو فكرة الحب.

لقد نال ديوان ابن الفارض شهرة واسعة منذ عهد ناظمه، و للديوان مخطوطات عديدة منتشرة في مكتبات العالم، قد يكون أقدمها النسخة الموجودة في دار الكتب المصرية التي يعود تاريخ نسخها إلى سنة 804هـ (1401م)⁽⁴⁾. و قد تمت ترجمته إلى عدة لغات منها: الفرنسية و الإيطالية... الخ.

و قد تبوأ ديوان ابن الفارض مكانة رفيعة لدى مختلف أصناف العلماء، والليل على ذلك كثرة الشروح عليه، فقلما نال ديوان لشاعر ما شروحا بمقدار ما ناله ديوان ابن الفارض -إلا ديوان المتنبي- ولو قارنا ذلك بسائر الشعر الصوفي لنال ديوانه أكبر عدد من الشروح على الإطلاق، و هذا يعني أن الاهتمام بشعره فاق الاهتمام بشعر أي صوفي آخر، و من أشهر الشروح، شرح عبد الغني

(1) ابن الفارض، الديوان، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة المصرية. بيروت، لبنان ط1/2008، ص229.

(2) المرجع نفسه، ص235

(3) ابن الفارض، الديوان، ص236

(4) يتصرف/ عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص99

الناقليسي، و شرح البوريني⁽¹⁾.

❖ الياثية:

ورد في ديباجة ديوان ابن الفارض أن الملك الكامل رحمه الله «كان يحب أهل العلم و يحاضرهم في مجلس مختص بهم، و كان يميل إلى فن الأدب، فتذكروا في ذلك يوما في أصعب القوافي، فقال السلطان: من أصعبها الياء الساكنة، فمن كان منكم يحفظ شيئا منها فليذكره، فتذكروا في ذلك فلم يتجاوز أحد منهم عشرة أبيات، فقال السلطان: أنا أحفظ منها خمسين بيتا قصيدة واحدة، و ذكرها فاستحسن الجماعة ذلك منه، فقال القاضي شرف الدين كاتب سره: أنا أحفظ منها مائة و خمسين بيتا قصيدة واحدة، فقال السلطان: يا شرف الدين جمعت في خزائني أكثر دواوين الشعراء في الجاهلية والإسلام، وأنا أحب هذه القافية فلم أجد فيها أكثر من الذي ذكرته لكم، فأنشدني هذه الأبيات التي ذكرت، فأنشده قصيدة الشيخ الياثية التي مطلعها:

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرج على كئيبان طي

فقال السلطان: يا شرف الدين لمن هذه القصيدة؟ فلم أسمع بمثلا و هذا نفس محب، فقال: هذه من نظم الشيخ شرف الدين عمر بن الفارض. وفي أي مكان مقامه؟ فقال: كان مجاورا بالحجاز، وفي هذا الزمان حضر إلى القاهرة، و هو مقيم بقاعة الخطابة في الجامع الأزهر، فقال السلطان: يا شرف الدين خذ منا ألف دينار و توجه إليه و قل عنا: ولدك محمد يسلم عليك، و يسألك أن تقبل هذه منه برسم الفقراء الواردين عليك، فإذا قبلها أسأله الحضور لدينا لناخذ حظنا من بركته، فقال: مولانا السلطان يعفني من ذلك، فإنه لا يأخذ الذهب ولا يحضر ولا أقدر بعد ذلك أن أدخل عليه حياء منه، فقال: لا بد من ذلك. فأخذ (أي كاتب السر) الذهب وتركه مع إنسان صحبته و قصد مكان الشيخ؛ فوجده واقفا على الباب ينتظره فابتدأ الكلام و قال: يا شرف الدين مالك و لذكري في مجلس السلطان؟! رد هذا الذهب إليه، ولا ترجع تجيئي إلى سنة، فرجع و قال للسلطان: وددت أن أفارق الدنيا ولا أفارق رؤية الشيخ سنة، فقال السلطان: مثل هذا الشيخ يكون في زماني ولا أزوره، لا بد لي من زيارته⁽²⁾.

تتكون يائية ابن الفارض من مائة و واحد و خمسين (151) بيتا على بحر الرمل. و تعد فكرة الحب الإلهي هي الفكرة الأساسية التي تتناولها القصيدة، و هي تصور الرحلة الصوفية نحو العالم الأقدس، بل إن الياثية تعتبر «أهم نماذج الرحلة في الشعر الصوفي التي انبنت على علاقة البنين المتوترة بين الأنا و الآخر.....فالياثية كلها تقوم على بنية نواة عميقة أساسية واحدة مكونة من طرفين: (محب/محبوب) و العلاقة بينهما علاقة بين أو علاقة غياب و فصال، و قد بدأ الشاعر الياثية

(1) للإطلاع على تفاصيل أكثر حول هذه الشروح و أماكن وجودها، ينظر: محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض و الحب الإلهي، دار

المعارف، مصر، ط/1971، ص96-101

(2) عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص47، و ينظر: مقدمة ديوان ابن الفارض.

بموضوعة الرحلة، و أقام فيها علاقة جزئية بينه و بين (سائق الأظعان) هي علاقة تقابل و تضاد، من حيث إن سائق الأظعان، الذي شد الرحال وأقبل على السفر يطوي البيد طياً، يقابله و يعاكسه تخلف الشاعر وبقاؤه دون رحيل، و هذا الموقف في حد ذاته يشكل فجوة نفسية متوترة، زيادة على الفجوة المتوترة الأخرى القائمة على أساس علاقة بين و فصال بين المحب و محبوبه، و بذلك فإن الذي يضيف على اليائية شعريتها و منها جزء الرحلة، هو بالأساس هذه العلاقة المتقابلة و المتوترة بين الشاعر و سائق الأظعان من جهة، و بين الشاعر و محبوبه من جهة أخرى، على اعتبار أن الرحلة في القصيدة العربية كما في القصيدة الصوفية هي أيضاً نوع من أنواع الغزل الذي تحكمه علاقة بين و فصال بين طرفين. وهذه الرحلة الذي يظهر مشهدها أنه يمت بصلة إلى الواقع ليست في واقع الأمر إلا معادلاً موضوعياً لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، وأن المحطات التي تمر بها القافلة مثل (كثبان طي، وذات الشيخ.....) لا تعدو أن تكون معادلاً موضوعياً للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية على درب المحبة الإلهية، وأن (الحادي) الذي، غالباً ما تطالعنا به مشاهد الرحلة وهو يسوق العيس أو يقودها مستعجلاً ليس سوى معادل موضوعي لجذبات المحبة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب، وأن هذه العيس التي تبدو بين سوق وشوق، وهي ترنو إلى ربيع الربوع غرثى صوادياً، وقد تحقت أخفافها، وبرأها الونى والتعب، ولم تبق المهامه لها جسماً سوى جلد على عظام بواد، كل ذلك وغيره مما يجري في سياقه، ليس أيضاً سوى معادل موضوعي للمريدين السالكين بأرواحهم نحو المقصد الأسنى، حيث عالم الأظلة وأفياء الرضى.

وقد وقف ابن الفارض في رحلة اليائية، أيما توفيق في وصف مشهد الرحلة ولملمة عناصرها من: محب معطل واقف واصف للرحلة، في مقابل الحادي يسوق العيس و يقطع بها المسافات القفار في شوق نحو الهدف المنشود، و يجعل تلك العناصر كلها معادلاً موضوعياً لرحلة المريدين السالكين في درب المحبة الإلهية، لمطالعة جمال الذات العلية، وقد مكنت أصالة التجربة الصوفية لدى ابن الفارض، وأصالة التجربة الشعرية، من أن يمزج هذه بتلك، وأن ينسج مشاهدته الشعرية الرحلية ما يعبر به عما يكتنف الذات الصوفية من جذبات روحية نحو المحبوب والعروج المتدرج نحوه، كل ذلك بلغة الإشارة و الرمز الموضوعاتي ذي الظلال الكثيفة⁽¹⁾.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ط/2002، ص 83-85

❖ نص القصيدة:

1. سائق الأظعان، يطوي البيد طي،
مُعَمَّاء، عَرَّجَ على كُثبان طي
2. وبذات الشَّيح عَنِّي، إن مررت
تَ بَحْيٍ من عُرَيْبِ الجَزَعِ، حَيَّ
3. وتلطّف، وأجر نكري عندهم،
عَلَّهم أن ينظروا، عطفاء، إلي
4. قل تركت الصبّ فيكم شَبَخًا،
ما له، ممّا براه الشُّوق، في
5. خافيا عن عائِدٍ لآخ كما
لآخ في بُرْنِيه، بعد النُّشْر، طي
6. صار وصف الضّر ذاتيآ له،
عن عَناء، والكلّام الحَيّ لي
7. كهلال الشُّكّ، لولا ألسه
أن، عِنِّي، عَيْنُه، لم تتأني
8. مِثْلَ مَنْسُوبٍ حَيَاةٍ مَثَلًا،
صارَ في حُبِّكم مَسْلُوبٍ حَيَّ
9. مُنْبِلًا للنَّاي طرَقًا جادًا، إن
ضَنّ نَوء الطَّرْفِ، إذ يسقط حَيَّ
10. بَيْنَ أَهْلِيه غريبًا، نازحًا
وعلى الأوطان لم يعطفه لي
11. جامحًا، إن سيم صبرا عنكم،
وعلىكم جانحًا لم يتأني
12. نُشْرَ الكاشِح ما كان له
طساوي الكَشِج، فبيل النَّاي، طي
13. في هَوَاكم، رَمضان، عُمرة
ينقضّي، ما بين إحياء وطي
14. صايبًا شوقًا لصدا طيقكم،
جِدُّ مَلْتَحاح إلى رؤيا وزي
15. حائرًا في ما إليه أمره
حائرًا، والمَرء، في المحنّة، عي
16. فكأي من أنى أعياء الإساء،
نال لو يعنيه قولي وكأي
17. رائيًا إنكار ضُمر مَسّه،
حذر التّعنيف في تعريف ري
18. والذي أرويه عن ظاهر ما
باطني يزويّه، عن علمي، زي
19. يا أميل الوُدّ أنى تُكبرو،
ني كهلا، بَعْدَ عرفاني فُتّي
20. وهوى الغادة، عمري، عادة،
يَجْلِبُ الثَّيِّبَ إلى الشَّاب الأحي

21. نَصَبَا أَكْسَبَنِي الشَّقِيقُ، كَمَا
تَكْسِبُ الْأَفْعَالُ نَصَبًا لَمْ كَسِي
22. وَمَتَى أَشْكُ جِرَاحًا بِالْحَشَا،
زِيدَ بِالشَّكْوَى إِلَيْهَا الْجُرْحُ كَسِي
23. عَيْنَ حُسَادِي عَلَيْهَا لِي كَوَتْ،
لَا تَعْدَاهَا أَلْسِيمُ الْكَلْبِي كَسِي
24. عَجَبًا، فِي الْحَرْبِ، أَدْعَى بِاسْلَا،
وَلَهَا مَسْتَبْسِلًا فِي الْخُبَا، كَسِي
25. هَلْ سَمِعْتُمْ، أَوْ رَأَيْتُمْ أَسَدًا،
صَادَهُ لِحِظْ مَهْمَاةً، أَوْ ظَبْيِي
26. سَهْمُ شَهْمِ الْقَوْمِ أَشْوَى، وَشَوَى
سَهْمُ أَحْشَاظِكُمْ أَحْشَايَ شَوَى
27. وَضَعِ الْأَسَى، بِصَدْرِي، كَقَعُهُ،
قَالَ: مَا لِي حِيلَةٌ فِي ذَا الْهُوَى
28. أَيُّ شَيْءٍ مُبْرَدٌ خَرًّا شَوَى
لِلشَّوَى، حَشَوُ حَشَائِي، أَيُّ شَوَى
29. سَقَمِي مَنْ سُقِمَ أَجْفَانِكُمْ،
وَبَعَثُوا لِي النَّثَائِي لَوَى
30. أَوْعِدُونِي أَوْ عِدُونِي وَامْطَلُوا،
خُكُمُ دِينَ الْخُبِّ دِينَ الْحَبِّ لَوَى
31. رَجِعِ اللَّاحِي عَلَيكُمْ أَنْسَا
مَنْ رَشَادِي، وَكَذَلِكَ الْعَشَقُ غَيَا
32. أَبْعِيدِيهِ - عَمَى عَنْكُمْ كَمَا
ضَمَمْتُ عَنْ عَذْلِهِ فِي أُنْثَى
33. أَوَلَمْ يَنْهَ اللَّهُ عَنْ عَذْلِهِ
زَاوِيَا وَجَهَ قَبُولِ التَّمْنَحِ زَيَا
34. ظَلَّ يُهْدِي لِي هُدًى، فِي زَعْمِهِ،
ضَلَّ، كَمْ يَهْذِي، وَلَا أَصْغِي لِغَيَا
35. وَلِمَا يَغْثُلُ، عَنْ لَمِيَاءَ، طَوُ
عَ هَوًى، فِي الْعَذْلِ، أَعْصَى مِنْ عُصَا
36. لَوْمَهُ صَبًّا، لَدَى الْحَجَرِ، صَبَا
بِكُمْ، نَلَّ عَلَى حَجَرٍ صَبِي
37. عَانَلِي عَنْ صَبُوءِ غُزِيَّةٍ
هَيَا بِي لَا فَتَنَتْ، هَيَا بِنَ بَيَا
38. ذَابَتِ الرُّوحُ اشْتِيَاقًا، فَهَيَا، بَغْ
دَنَفَادِ التَّمَعِ، أَجْرَى عَبْرَتِي
39. فَهَيُوا عَيْنِي، مَا أَجْدَى الْبُكََا
عَيْنَ مَاءٍ، فَهَيَا إِحْدَى مُنْبَيَا
40. أَوْ حَشَا سَالًا، وَمَا اخْتَارُهُ،
إِنْ تُرَرُوا ذَلِكَ بِهِ مَكَا عَلَيَا
41. بَلْ أَسَيُّوْا فِي الْهُوَى، أَوْ أَحْسَنُوا،
كُلُّ شَيْءٍ حَسَنٌ مِنْكُمْ لَوَى

42. رَوَّحَ الْقَلْبَ بِذِكْرِ الْمُنْحَنَى، وَأَعَدَّهُ عِنْدَ سَمْعِي، يَا أَخِي
43. وَاشْدُ بِاسْمِ اللّٰه خَیْمَنَ كَذَا، عَنْ كَذَا، وَاعْنِ بِمَا أَحْوِيهِ خَي
44. نَعِمَ مَا زَمَزَمَ شَادَ مُحَسِّنَ، بِحَسَنَانِ، تَخَسَّنُوا زَمَزَمَ جَي
45. وَجَنَابِ، زُوِيَتْ مِنْ كُلِّ فِجْ، ج لِه، قَصَدَا، رَجَالُ التَّجْزِبِ زَي
46. وَادِرَاعِي خَلَّلَ النَّفْعَ، وَلِي، عَمَّاهُ عَوَّضَ عَنْ عَمَّي
47. وَاجْتِمَاعِ الشَّمْلِ فِي جَمْعٍ، وَمَا، مَرَّ، فِي مَرٍّ، بِأَقْبَاءِ الْإِنْسِي
48. لِمَنَى عِنْدِي الْمُنَى بَلَعْتُهَا، وَأَهْلًا وَهْ، وَإِنْ ضَانُوا، يَقِي
49. مِنْذُ أَوْضَحْتُ قَرَى الشَّامِ، وَيَا، يَنْبَتُ بَانِيَاتٍ ضَاوَا حِي حَلِّي
50. لَمْ يَرْقَنِي مَنْزِلٌ بَعْدَ النَّقَا، لَوْلَا مُسْتَحْسَنٌ مِنْ بَعْدِ مَي
51. آه، وَاشْرُقِي لِضَا حِي وَجْهَهَا، وَظَمَّا قَلْبِي لِذِيكَ اللَّمَى
52. فَبِكُلِّ مَنْهٍ وَالْأَحْظَاظِ لِي، سَكْرَةً، وَاطْرَابًا مِنْ سَكْرَتِي
53. وَأَرَى، مِنْ رِيحِهِ، الرِّاحَ انْتَشَتِ، وَلَهُ، مَسْنٍ وَلَهُ، يَغْتَوُوا لَأَرِي
54. ذُو الْفَقَارِ اللَّحْظُ مِنْهَا، أَبَدَا، وَالْحَنَّا مَنَى عَمَّرُوا وَحَيِّي
55. أَنْحَلْتُ جِسْمِي تُحُولًا، خَصَرُهَا، مِنْهُ حَالٌ، فَهُوَ أَبْهَى حَلَّتِي
56. إِنْ تَنَسَّتِ، فَقَضِيَّةٌ، فِي نَقَا، مُتَمَرِّزٌ بِذَرْجِي فَرْعَ ظَمِّي
57. وَإِذَا وَلَّتْ تَوَلَّتْ مُهَجَّتِي، أَوْ تَجَلَّتْ صَارَتْ الْأَبْيَابُ فِي
58. وَأَبَى يَنْلَوْ إِلَّا يَوْسُفًا، حُسْنَهَا، كَالذِّكْرِ، يَنْلَى عَنْ أَبِي
59. خَرَّتِ الْأَقْمَارُ طَوْعًا، يَقْظَةً، إِنْ تَرَاةً، لَا كَرُوبًا فِي كَرِي
60. لَمْ تَكْدِ، أَمْنَا، تُكْدِ مِنْ حَكْمٍ: لَا، تَقْصُصُ الرُّؤْيَا، عَلَيْهِمْ، يَا بَنِي
61. شَفَعْتَ حَجِّي، فَكَانَتْ، إِذْ بَدَتْ، بِالْمُصَلَّى، حُجَّتِي فِي حِجَّتِي

62. فلهـا الآن أصـلي، قـلـبت
ذاك مـي و هـي أرضـي قـلـتـي
63. كـجـلت عـيـني عـم، إن غـيـرـها
نـظـرـتـه، إـيـه عـلـي ذا الرـشـي
64. جـئـة عـنـدي، رـبـاهـا أـحـلـت
أـم حـلـت، عـجـلـتـها مـن جـكـي
65. كـعـروس جـلـبت فـي حـيـر،
صـنـع صـنـعـاء و دـيـبـاج خـوـي
66. دار خـلـد، لـم يـنـر فـي خـلـدي
أنـه مـن يـنـا عـنـها يـلـق غـي
67. أي مـن و اقـي، حـزـيـنا، حـزـتـها،
سـر، لـو رـوـح سـرـي مـيـر أي
68. بـئـس حـال، بـئـت مـن أنـسـها
و حـمـة، أو مـن صـلـاح العـيـش غـي
69. حـيـث لا يـرـجـع الفـائـت، و
حـسـرتـا، أـسـقـط، حـزـتـنا، فـي يـدي
70. لا ثـمـانـي عـن حـمـي مـر تـبـعـي،
عـذـوتـي تـيـمـا لـرـبـع بـمـي
71. قـلـبانـاتـي لـيـانـات، تـسـرا
ضـعـنا فـيـها لـيـان الخـسـب سـي
72. مـلـي مـن مـلـل، و الخـيـف حـي
فـا تقاضـيـه، و أنـسـي ذاك و ي
73. بالـثـنا، لا تـطـمـعـن فـي مـصـرـفي
عـنـهـما، فـضـلا بـمـا فـي مـصـرـفي
74. لو تـرى أـيـن خـمـيـلات قـبـا،
و ثـرـاءـيـن جـمـيـلات القـبـي
75. كـنت، لا كـنت بـهـم، صـبـا يـرى
مـر مـا لـاقـيـتـه فـيـهـم، حـلـي
76. فـأـرح مـن لـذـع عـنـل مـسـمـي،
و عـن القـلـب لـتـلـك الرـاء زـي
77. حـل خـلـي عـنـك ألقـابـا، بـهـا
جـيـء مـيـنا، و أنـج مـن بـدـعـة جـي
78. وادعـني، غـيـر دـعـي، عـبـدـها،
نـعـم مـا أـسـمـو بـه هـذا السـمـي
79. إن تـكن عـبـدا لـها، حـقـا، تـعـد
خـيـر حـر، لـم يـثـنـب دـعـواه لـي
80. قـوت رـوحـي ذكـرـها، أـتـي تـحو
رُعـن التـقـوق لـذكـري، مـي مـي
81. لـسـت أنـسـي، بالـثـنا، قـولـها:
كـنت مـن فـي الحـي أسـرـي فـي يـدي
82. سـأـلـهـم مـسـئـلـا خـبـرا أنـفـسـهـم:
هـل نـجـت أنـفـسـهـم مـن قـبـضـتي؟

83. فالقضا ما بين سُخطي والرضى، من له أقص قضي، أو لن حَي
84. خاطب الخطب دع الدَعوى، فما بالرقى ترقى إلى ومنزل رقى
85. رُح معافى، واغتَنم نصحي، وإن شئت أن تهوى، فللبوى تهى
86. و يسقم هممتُ بالأجفان، إن زاتها وصفا بـزين و بـزي
87. كم قتل من قبيل، ما له قود في حيتا، من كل حَي
88. باب وصلي السام من سبل الضنى، منه لي، ما نمت حيا، لم تُبى
89. فإن استغنيت عن عز البقا، فإلى وصلي، ببذل النفس، حي
90. قلت، روعي، إن تري بسطك في قبضها، عشيت، فإيبي أن تُري
91. أي تعذيب، سوى البعد، لنا، منك عتبت، حبذا ما بعد أي
92. إن تشي راضية قتلي جوى، في الهوى، حسبي افتخارا أن تشي
93. ما رأيت، مثلك، عني حسنا، و كمتلي، بك صبا، لم تُري
94. نسبت أقرب، في شرع الهوى، بيننا، من نسب من أبوي
95. هكذا العشق رضىناه، و من باتمر، إن تآمري، خير مُري
96. ليت شعري، هل كفى ما قد جرى مذ جرى ما قد كفى من مقلتي
97. حاكيا عين ولي، إن علا خب روض، تبك عن زهر بُي
98. قد يرى أعظم شوقي أعظمي، وفني جسمي، حاشا أصغري
99. شافعي التوحيد في بقاياهم، كان عند الحب عن غير يذي
100. و تلافيك، كبرئلي، دونة سألوتي عنك، و حظي منك عي
101. ساعدي بالطف، إن عزت ملى، قصر، عن نيلها، في ساعدي
102. شام من سام، بطرف ساهر، طيقك الصبح بالحاظ عسي

الفصل الأول

في السياقات الخارجية - السيرة و الشعر و المنهج -

103. لو طويتم نصح جار، لم يكن فيه، يوما، يال طيا، يال طي
104. فاجمعوا لي همما، إن فرق ال دهر شملني بالآلى بانوا فملي
105. ما يودني، آل مئي، كان بنت نأ الهـووى إذ ذاك، أودى ألمـي
106. سرركم عندي ما أعلنه غير نفع عندي، عن نومي
107. مظهر ما كنت أخفي من قدي م حديث، صانته مئي طي
108. غيرة فيض جفوني، غيرة بي أن تجري أسعي واشيبي
109. كاد، لولا ألمعي، أستغفر ال نأه، يخفي خبكم عن ملكي
110. صارمي حبل و داد أحكمت، بالوى منسه، يد الإنصاف لي
111. أثرى، حل لكم حل أوأ خبي روى ود، أثواخي منه عي
112. بعدي الداري، والهجر علي ي جمعتم، بعد داري هجرتي
113. هجركم، إن كان حتما قريبا منزلتي، فالبعد أسوا حالي
114. يا نوي العود نوي عود ودا دي منكم، بعد أن أذيع ذي
115. يا أصحابي، ثم ادى بيننا، وليعد بيننا لم يقض طي
116. عهدكم، وهنا، كبيت العنكبو نأ، و عهدتي، كقارب، آذ طي
117. عللوا روعي بأرواح الصبا، فريأها يعوذ المبيت خبي
118. ومئي ما سير نجد عيرت، عيرت عن سير مئي و أمي
119. ما حديثي بحديثي حديث، كم سرت، فأسرت لبني من نبي
120. أي صبا، أي صبا هجت لنا، سحرا، من أين ذاك الشذي
121. ذاك أن صافحت ريان الكلا، وخرشت بحودان كلسي
122. فلذا ثروي، وثروي، ذا صدى، وحديثا، عن فتاة الخبي، خبي
123. سألني، ما شفتني؟ في سائل الذ مع، لو شئت، غنى عن شفتي

124. عُتِبْ لِمَ تُعَيِّبُ، وَسَلْمَى أَسْلَمَتْ، وَحَمَى أَمَلُ الْجَمَى رُؤْيَا رَيَّ
125. وَ التِّي يَغْنُو لَهَا الْبَدْرُ سَبَبَتْ، عَنُوءَ، رُوحِي، وَمَالِي، وَحَمَى
126. عُذْتُ مِمَّا كَانَتْ مِنْ صَدَّهَا، كَيْدِي، حَلَفَ صَدِّي، وَالْجَفْنُ رَيَّ
127. وَاجِدَاء، مَنْذُ جَفَا بَرْقُعُهَا، نَاطِرِي مِنْ قَلْبِهِ فِي الْقَلْبِ، كَيَّ
128. وَلَنَاء، بِالشَّعْبِ، شَعْبُ، جَلْدِي، بَعْدَهُمْ خَان، وَ صَبْرِي كَاء كَيَّ
129. حَلَفْتُ نَارَ جَوَى حَالِقِي، لَا خَبَرْتُ دُونَ لِقَا ذَاكَ الْخَبَرِ
130. عَيْسَ حَاجِي الْبَيْتِ، حَاجِي لَوْ أَمَكْ، كُنْ أَنْ أَضْوِي، إِلَى رَحْلِكَ، ضَيَّ
131. بَلْ عَلَى وَدِّي يَجْفَنُ قَدْ نَمَى، كُنْتُ أُنْعَمِي رَاغِبَا عَنْ قَسَمِي
132. فَرَزْتُ بِالْمُسْمَى الَّذِي أَقْبَعْتُ عَنْ، هُ، وَعَاوِيكَ لَهْ، دُونِي، عَمِي
133. سَيِّءَ بِي، إِنْ فَاتَتِي مِنْ فَاتَتِي أَلْ، خَبَرْتُ، مَا جِئْتُ إِلَيْهِ السَّيِّئِ طَيَّ
134. حَاطِرِي، مِنْ حَاضِرِي مَرْمَاكَ، بَا، دِي قَضَاء، لَا اخْتِيَارَ لِسِي شَمِي
135. لَا بَرَى جَذْبُ الْبُرَى جِسْمِكَ، وَاعْ، تَضَعْتُ، مِنْ جَدْبِ الْبَرَى وَ النَّاي، بِي
136. خَفَقِي الْوُطْءَ، فَفِي الْخَيْفِ، سَلِمَ، نَبْ، عَلَى غَيْرِ فَوَادٍ لَمْ تُطَيَّ
137. كَانَ لِي قَلْبٌ، بِجَزَعَاءِ الْجَمَى، ضَاعَ مَنِي، هَلْ لَهْ رَدٌّ عَلَيَّ؟
138. إِنْ تَتَى، نَا شَدْنُكُمْ، نَشَدَانُكُمْ، سُجْرَانِي، لَسِي عَنْهُ عَمِي عَمِي
139. فَاعْهَدُوا بِطَحَاءِ وَادِي سَلَمَ، فَهَمِي مَا بَيْنَ كَدَاءِ وَ كُدِي
140. يَا سَقَى اللَّهِ عَقِيْقَا، بِاللَّوَى، وَرَعَى ثَمَّ فَرِيْقَا مِنْ لَوَى
141. وَأَوَيْقَاتٍ بِوَادٍ سَلَفَتْ، فِيهِ، كَانَتْ رَاكِي فِي رَاكِي
142. مَغْهَدٍ مِنْ غَهْدٍ أَجْفَانِي، عَلَى، جِيدِهِ، مِنْ عَقْدٍ أَزْهَارَ، حَلِي
143. كَمْ غَدِيرَ، عَانَرِ التَّمْعِ بَع، أَهْلُهُ غَيْرَ أَلِي حَاجٍ لِرِي

144. فَنَرَأَيْهِ مِنْ ثَرَاهُ كَانَ، لَوْ عَادَ لِي عَقَرْتُ فِيهِ وَجَنَّتْ لِي
145. حَيٍّ، رَبْعِيَّ الْحَيَا، رَبْعَ الْحَيَا؛ بِأَبِي حَيْرَتَكَ فَيُفِيهِ، وَبِي
146. أَيَّ عَيْشٍ مَرَلِي فِي ظِلِّهِ، أَسْفِي، إِذْ صَارَ حَظِّي مِنْهُ أَيُّ
147. أَيُّ لِيَالِي الْوَصْلِ، هَلْ مِنْ عَوْدَةٍ؟ وَمِنْ التَّعَابِلِ قَوْلُ الصَّيْبِ أَيُّ
148. وَبِأَيِّ الطَّرْقِ أَرْجُو رَجْعَهَا، رَبِّمَا أَقْضِي، وَمَا أَدْرِي بِأَبِي
149. حَيْرَتِي، بَيْنَ قَضَاءٍ، حَيْرَتِي، مِنْ زَرَأَتِي، وَهَوَى بَيْنَ يَدِي
150. ذَهَبَ الْعُمَرُ ضَيَاعًا، وَانْقَضَى بَاطِلًا، إِذْ لَمْ أَفْزُ مِنْكُمْ بِشَيْءٍ
151. غَيْرَ مَا أُولَيْتُ مِنْ عَقْدِي وَلَا عَثْرَةَ الْمُبْعُوثِ، حَقًّا، مِنْ قُصَايَ

بعد ذكر لمحة عن عصر ابن الفارض و سيرته، ثم شعره و خاصة قصيدة اليائية محل الدراسة، يبدو لزاما التعرّيج على منهج الدراسة و شرحه، وهو المنهج الأسلوبى.

يعد علم الأسلوب أو الأسلوبية من أكثر العلوم اللغوية التي استرعت اهتمام النقاد و الباحثين، و خاض فيها الخاضعون، فالكتب التي ألقت في هذا المجال كثيرة جدا «و يكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه (هاتز فيلد) عن مؤلفات التي كتبت عن الأسلوب و الأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1902-1952) إذ وصل بها إلى ألفي (2000) مؤلف»⁽¹⁾ و من هنا تتضح صعوبة الإحاطة بكل قضايا هذا العلم، و لذلك يصبح لزاما الاكتفاء بذكر إضاءات مختصرة تكون تمهيدا لهذه الدراسة التي هي دراسة تطبيقية بالدرجة الأولى.

2- مفهوم الأسلوب:

كلمة أسلوب من حيث هي كلمة، قديمة في اللغة العربية، فقد وردت في كلام العرب، و جاءت في مصنفاتهم اللغوية و المعجمية، قال صاحب اللسان «يقال للسطر من النخيل: أسلوب، و كل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: الأسلوب الطريق، و الوجه، و المذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، و يجمع أساليب. و الأسلوب: الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب، بالضم: الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»⁽²⁾ و في القاموس المحيط «الأسلوب الطريق، و عنق الأسد، و الشموخ في الأنف»⁽³⁾ و يعرف الزمخشري في أساس البلاغة الأسلوب بقوله: «سلبه ثوبه و هو سلب، و سلب القتل و أسلاب القتلى، و لبست الثكلى السلاب و هو الحداد، و تسلّبت على ميتها فهي مسلّبة..... و سلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة، و من المجاز سلبه فواده و عقله و أسلبه، و هو مسلّب العقل، و شجرة سلب: أخذ ورقها و ثمرها»⁽⁴⁾.

اتضح في ما سبق دلالة الأسلوب اللغوية، أما الدلالة الاصطلاحية فلا بد من الإشارة إلى أنها كانت تحتل مجالا طيبا في الدراسات العربية القديمة و خاصة في مباحث الإعجاز القرآني التي كانت تقوم على المقارنة بين أسلوب القرآن، و غيره من أساليب العرب.

لكن الحق أن تعريف الأسلوب كمصطلح، لم يحدد إلا في الدراسات الحديثة مع (شارل بالي) و من جاء بعده «فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع (بالي) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية»⁽⁵⁾.

(1) أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، مجلة فصول، مج5، ع1، مصر/1984، ص63

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص 2058

(3) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (سلب)، ص98

(4) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط/2004، مادة (سلب)، ص 304

(5) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، ط/1982، ص 20

على أن تعريف الأسلوب يخضع -طبعاً- لاهتمامات المعرف، وللآراء التي تمثلها مدرسته، وللمرجعية التي يتزود منها «و هذا ما يتضح في الأحكام الآتية:

- الأسلوب هو السلوك (علم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو اللغة (اللساني).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف)⁽¹⁾.

و لقد ذهبت الدراسات الأسلوبية الحديثة، مذاهب متفرقة، في محاولة منها لمحاصرة الظاهرة الأسلوبية، فمنها ما ذهب إلى تحديد مفهومها من جهة الباث أو المرسل، و منها ما ذهب إلى تحديدها من جهة المتلقي أو المرسل إليه، و منها ما ذهب إلى تحديدها و محاصرتها من جهة الأثر أو الرسالة، بوصفها كيانا حياديا و مغلقا⁽²⁾.

فالدراسات التي اعتمدت المرسل مرجعيتها الأساسية في تحديد مفهوم الأسلوب، «تنتقل في أغلبها من مقولة بيفون (Buffon) (1788) الشهيرة: "أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته"، و هي المقولة المرجع التي ترددت على ألسنة الدارسين في عبارة: "الأسلوب هو الرجل" و كانت بداية ذلك في حوالي سنة 1753م حين كتب بيفون: (مقالات في الأسلوب)، حيث ربط فيها بين الرؤية والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير و مبرزة للشخصية الفردية، فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر، و الانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلا سبيل و منفذ إلى كشف طبائع الباطن و الوقوف على ماهيته و كنهه و فلسفة صاحبه في الوجود، فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التعبير، بوصفه حركة ظاهرية، لروح صاحبه، بوصفه حركة باطنية، وكأن الروح هو الفاعل والتعبير هو القابل⁽³⁾.

و هذا التوجه في الدراسات الأسلوبية يحاول اكتشاف رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة، وهي: القوة، و الإيقاع، و الرغبة، و الحكم، و التلاحم، و هي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية، و قد يظهر كل نمط منها في شكل ايجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد

(1) فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1/2003، ص 26

(2) بتصرف/عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأملوب، ص88، 79، 57

(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص117، 118

يكون متسقاً أو ناشزاً، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، و الالتحام قد يكون واتفا أو متردداً، والحكم قد يكون واتفا أو متشائماً، و اعتماداً على هذه المكونات الأساسية، في تشكيل نظام الذات الداخلية تحاول هذه الدراسات، أن تلتقط من العمل الأدبي الألوان التعبيرية التي تلتقي معها، كالأفعال والصور، و اختيار صيغ المضارع و المستقبل و الأمر، و استخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللجوء إلى ألوان من الحروف و الصوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كله على ما يسود الأنا العميقة⁽¹⁾.

أما مذهب تحديد الأسلوب و دراسته من جهة خط المرسل إليه و علاقته بالرسالة، فهو شأن ضارب بجذوره في النقد القديم، كما أنه شأن شغل النقاد و الدارسين بعامة و الغربيين منهم بخاصة في العصر الحديث، فعملية الإبداع في نظرهم موجهة إلى مستقبل، وهي لذلك تتكيف وفق مقتضى حاله، ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة/النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل، بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه، و قد قامت هذه الدراسات في تحديدها للأسلوب و دراسته، على ما يمكن أن يطلق عليه نظرية "المنبه و الاستجابة" على اعتبار أن الأسلوب «ضغط مسلط على المستقبل بحيث لا يلقي الخطاب إلا و قد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يدفع المستقبل إلى ردود فعل، ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطباغ الخطاب بالوان ريشة الأسلوب»⁽²⁾.

و يعد (ميشال ريفاتير) رائداً من رواد هذا المذهب، حيث حاول رسم معايير نوعية علمية، تحصر السمات الأسلوبية المتميزة في الخطاب، بوصفها منبهات أسلوبية، تثير ردود فعل المستقبل، وذلك في كتابه (محاولات في الأسلوبية البنوية)، إذ يعرف الأسلوب بأنه "كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية" بل هو " ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكتشفها دون أن يجدها دالة و متميزة. و ما يتحصل قوله: هو أن اللغة تعبر، و الأسلوب يعمل على إبراز القيمة"، فالأسلوب عند (ريفاتير) منبه يعمل على إثارة المثلي بعناصره البارزة في الخطاب الأدبي، ومن حيث إن المثلي يرد الفعل بعمله سلبياً أو ايجابياً، وأن إهمال القارئ لتلك العناصر المهيمنة في الخطاب، هو في حد ذاته إخلال بجمالية التلقي، وبالتالي إخلال بعنصر الاستجابة المقصودة في بلاغة الخطاب⁽³⁾.

وأما مذهب تحديد الأسلوب وضبطه ودراسته من جهة خط الرسالة، مقطوعة عن منابعها ومنابتها، وعن قارئها و متلقيها، باعتبارها كيانا حيادياً مستقلاً و مغلقاً، فهو مذهب ضارب بجذوره في

(1) بتصرف/مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص118

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص81-82

(3) بتصرف/ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص129

البلاغة العربية، وهو شأن أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إن هذا المذهب يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح، في ذهابهما إلى أن ما يميز النص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى متلقيه، ولا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءت نتيجة لما فيه من عدول وانزياح عن معيار، فكانت بذلك نظرية العدول أو الانزياح هي القاسم المشترك بينهما، بل بين كل الدراسات التي تعاملت مع النص بوصفه كيانا جماليا يحمل أسرار جماليته وأدبيته في بنيته لا خارجها⁽¹⁾.

فتاريخ البلاغة العربية حافل بالنصوص التي أسست لنظرية العدول، و فرقت بين الكلام والأسلوب، في صورة المرسل و البديع و يؤسس لهذه النظرية جل الكتاب العرب القدامى و منهم ابن المعتز (296هـ) في كتاب "البديع"، قدامة بن جعفر (337هـ) في كتاب "نقد الشعر"، أبو هلال العسكري (385هـ) في كتاب "الصناعتين"، ابن رشيق المسيلي القيرواني (485هـ) في كتاب "العمدة" و غيرهم، فكلهم كان ينطلق من أن المرسل قاعدة و معيار، و أن البديع استثناء و انحرافا وعدولا عن المعيار، و ذلك بواسطة قيود سميت بأسماء و مصطلحات مناسبة لأنواع اختيار اللفظ واستبداله، كقيد الاستعارة والتشبيه، و كقيد المطابقة والمجانسة، و هلم جرا، مما هو معروف في البلاغة العربية، من أسماء و مصطلحات لقيود ينحرف الكلام بواسطتها من المرسل إلى البديع، والنص من التواصل إلى الفني⁽²⁾.

أما في الدراسات الغربية، فإن مذهب الاقتصاد على الآثار الأدبية منقطعة عن منابعها ومنابتها و إيديولوجيتها لم يظهر في حركة واعية بمنهجها و بمقاصدها إلا مع الشكلايين الروس في الثلث الأول من القرن العشرين لينتشر بعد ذلك مع البنيويين اللغويين في أنحاء متعددة من بلاد الغرب، فقد ساءل الشكلاونيون و البنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية، فانتهوا إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، و أنه ليس كذلك من حيث نشأته و ما عمل فيها من مؤثرات، و إنما هو أدب بحكم صياغته، و أسلوبه، و طريقته، و وظيفة اللغة فيه، و من هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المعبر عنه فيها، و إنما يقع على كيفية التعبير وطرقه وأنماطه. و يرجع الفضل لـ(رومان جاكبسون) -أحد مؤسسي الشكلايين الروس- في إعادة صياغة (نظرية الانزياح) أو ما أصبح يعرف بـ(أسلوبية الانزياح) و ذلك حين اعتمد على خطين أساسيين في الحدث اللساني، أحدهما محور الاختيار، و فيه يختار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، وآخرها محور التوزيع، وفيه يتم تركيب ما تم اختياره، و ذلك إما وفق مقتضى قوانين النحو ومعانيه، و إما وفق سبل التصرف و التوسع في الاستعمال، و حينئذ فإن الأسلوب هو ما خرج عن

(1) بتصريف/ المرجع نفسه، ص 133

(2) بتصريف/ المرجع نفسه، ص 134

معيّار و عدل عنه⁽¹⁾.

3- مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب)

مما لا شك فيه أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة الأسلوب، و قد ظهرت «كلمة» أسلوبية» خلال القرن التاسع عشر، و بدأت تتأصل مصطلحا في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تلقت دفعة قوية على أثر ازدهار علم اللغة الحديث على يد "فرديناند دي سوسير" (1855-1913)⁽²⁾، وتعنى الأسلوبية «بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنوية لانتظام جهاز اللغة، و تسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية»⁽³⁾ ويعرفها عدنان بن ذريل بأنها «علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية و الشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتحرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، و تعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، ندرسها في نصوصها و سياقاتها»⁽⁴⁾ و يعرفها (بيير جيرو) بأنها «دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيّار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام»⁽⁵⁾.

مما سبق يبدو جليا أن هدف الأسلوبية هو دراسة الخصائص و السمات التي تمكن لأدبية النص، وهو ما اتفقت عليه كل التعريفات، لكن محل الاختلاف هو منهجية وطريقة الدراسة، و انطلاقا من هذا انقسمت الأسلوبية إلى أسلوبيات، نوجزها في الآتي:

• الأسلوبية التعبيرية:

رائد هذا التوجه هو (شارل بالي)، وينطلق من أن «الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل و متلق»⁽⁶⁾، و يعرف (بالي) موضوع أسلوبيته منذ الوهلة الأولى، فيقول: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»⁽⁷⁾، و يرى (بالي) أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم و إما عند السامع، و أن السمات الوجدانية تنقسم إلى آثار طبيعية و أخرى استدعائية.

(1) بتصرف/عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص96

(2) بسام طقوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية-مصر، ط1، 2006، ص109

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص15

(4) عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط1، 1980، ص140

(5) بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي بيروت، لبنان، ص8

(6) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص60

(7) بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ص34

أ- آثار طبيعية:

هي تلك الآثار الناتجة عن العلاقة بين الفكر و الأبنية اللغوية التي تعبر عنه، فالأكيد أن بينهما روابط طبيعية كنوع من تكثيف الشكل و تلاؤمه مع الموضوع، و كنوع من الاستعداد الطبيعي الذي يتجلى في هذا الشكل للتعبير عن مقولات فكرية معينة: كتساوي الصورة و المضمون، و كالعلاقة بين الصوت و المعنى في أسماء الأصوات، أو كالعلاقة بين المعاني و الصور البلاغية للتعبير و الاستفهام و التقديم و التأخير و الحذف، و كل ذلك وقائع و آثار في تعبيرية اللغة⁽¹⁾.

ب- الآثار الاستعدادية:

و هذا النوع هو نتيجة للمواقف الحياتية، كما تستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها، وهي تعكس موافقا تضفي فيها اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها، و ذلك أن لكل كلمة و تركيب لغوي يختص بحالة لغوية و اجتماعية معينة، فهناك اللهجات و النبرات، و هناك لغات للأوساط الاجتماعية و العلمية و الأدبية، و غير ذلك، مما يعكس الميول الفكرية و الاجتماعية للمتكلمين⁽²⁾.

• الأسلوبية الفردية (التكوينية)*

تمثل ردة فعل مضادة للأسلوبية التعبيرية التي شاء لها مؤسسها الأول (بالي) أن تقتصر على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة و لا شأن لها باللغة الأدبية، وهذا ما ترفضه الأسلوبية التكوينية ورائدها (ليو سبيتزر)، فهي «تعنى بمضمون الرسالة و نسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان و الكلام و الفن، و هذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز -في أغلب الأحيان- البحث في أوجه التراكم و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب و فرديته، و لذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير و الفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس»⁽³⁾.

ينطلق (سبيتزر) من نقده للعقلانية التحليلية في تحديد منهجه في الخطوات الثمانية الآتية⁽⁴⁾:

1- النقد ملازم للعمل، فعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، و ليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل.

2- إن كل عمل يشكل وحدة كاملة، و في المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي

(1) (2) بتصرف/عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، ط1، 1980، ص140

(*) ترف أيضا: الأسلوبية النفسية، أسلوبية النقد.....

(3) نور الدين المد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص67

(4) بتصرف/ببير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ص51-52

للعمل، ذلك أن "فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي، و كل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، و العقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب".

إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا يشكل ما يسميه (سبيتزر) بـ"الجذر الروحي" أو "المخرج المشترك" لكل تفاصيل العمل التي تعلق به و تفسر.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل، فالعمل ككل يكون الجزء فيه معللاً و مندمجاً، و يمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من جزئياته.

4- إننا ندخل العمل حدساً، و لكن الملاحظات و الاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس، و ندخله أيضاً (أي العمل) ذهاباً و إياباً من مركز العمل إلى محيطه.

5- عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغي البحث عن موضعه، في دائرة أكبر منه، هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، و العصر و الأمة فكل مؤلف يعكس روح أمته.

6- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، و لكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة، فإن دماء الخلق الشعري واحدة، و لكننا يمكن أن نتناولها بدءاً من منابع اللغوية، أو من الأفكار، أو من العقدة، أو من الشكل، و ذلك لأن الاستعمال اللغوي و أدوات التعبير الفنية تعكس شخصية الكاتب و تبوح بالمسكوت عنه، و تحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمني في العمل الأدبي.

7- إن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبى فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، و إن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى.

8- يجب على الأسلوبية أن تكون نقداً تعاطفياً، بالمعنى العام للمصطلح، ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة، و عليه أن يؤخذ بكليته من الداخل، و هذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل و مبدعه.

• الأسلوبية البنيوية

تُعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص و بالدلالات و الإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم⁽¹⁾.

فبالأسلوبية البنيوية تحاول دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي، ويرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين، و يقسم (ريفاتير) دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

(1) نور الدين المد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص82

1- المرحلة الأولى أو القراءة الأولى: و يسميها مرحلة اكتشاف الظواهر و تعيينها، و تسمح للقارئ بإدراك وجوه للاختلاف بين بنية النص و البنية النموذج القائمة في حسه اللغوي المرجع فيدرك التجاوزات و المجازات و صنوف الصياغة التي توتر أطمئنانه اللغوي، و هذه القراءة تكشف معنى الخطاب من حيث أنه جملة مكونات، وليس في طاقتها أن تكشف مدلوله من حيث اعتباره وحدة الدلالة و منطقها.

2- المرحلة الثانية أو القراءة الثانية: و يسميها مرحلة التأويل والتعبير و هي تابعة للمرحلة الأولى، و عندها يتمكن القارئ من الانغماس في النص و الانسياق في أعطافه و فكّه على نحو تترابط فيه الأمور و تنداعى و يفعل بعضها في بعض⁽¹⁾.

و يلخص (كلود ليفي شتراوس) طبيعة المنهج البنيوي، وهو مخصص لدراسة ظواهر تتجاوز الظاهرة إلى الانتروبولوجيا، و يمتد إلى كل العلوم فيقول:
أولاً: يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيته التحتية اللاواعية.
ثانياً: لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها.

ثالثاً: يطرح علم اللغة مفهوم النسق فلا يزعم علم الفونيمات الحديث أن الفونيمات جانب من النسق فحسب بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية.
رابعاً: يهدف علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة. و هذه القوانين النظرية، التي حددها (شتراوس) لا تختلف عن القوانين التي يدعو إليها المنهج الأسلوبي البنيوي على المستوى النظري على الأقل، و لذلك يمكن القول أن هذه المناهج قد استفادت من بعضها بعض و إن لم يشر مؤسسوها إلى هذه التأثيرات والإفادات بشكل مباشر⁽²⁾.

و هكذا تتجلى ماهية الأسلوبية البنيوية، فهي ترصد وظائف اللغة وتستبطنها، فهي تتعامل مع النص الأدبي على أنه بنية تشكل جوهرها قائما بحد ذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس نتاجاً بسيطاً من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة يحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، و تعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، و على هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية و التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل.

(1) المرجع نفسه، ص 92

(2) بتصرف/المرجع نفسه، ص 93

• الأسلوبية الإحصائية:

المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص، تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية و الجمالية، و تصب في ما يسمى "التعليل الأسلوبي"⁽¹⁾ و يعد توظيف البعد الإحصائي في الدراسة الأسلوبية من «المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، و تمييز الفروق بينها، و يكاد ينفرد -أي البعد الإحصائي- من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه، و ترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، و بين السمات التي ترد ورودا عشوائيا، أو-كما يقول ج. ن ليتش G.N Leech- إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة، و بين الشطط الذي لا متعة فيه»⁽²⁾.

إذن فالأسلوبية الإحصائية تقوم على إحصاء الألفاظ والتراكيب (النحوية والصرفية والبلاغية)، ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج المتوصل إليها، فقياس نسبة تردد كلمة معينة، أو تركيب ما، وحصص المعطيات الأسلوبية كميا بعملية حسابية، هو إجراء كفيل بالرصد الدقيق لشكل النص وقياس مدى شعريته، وهنا يتم اعتماد إجراء آخر هام هو المقارنة التي تعد ضرورية لتقادي تحول الإحصاء إلى عمليات حسابية وأرقام جافة⁽³⁾.

ويذهب سعد مصلوح إلى أن الدراسات الأسلوبية «تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

أولاً: المساعدة في اختيار العينات اختياراً دقيقاً بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

ثانياً: قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند منشئ معين أو في عمل معين....

ثالثاً: قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية و تكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما.... و يمكن بهذه الطريقة حساب نسبة الجمل الاسمية إلى الجمل الفعلية، أو نسبة الأفعال إلى الصفات

رابعاً: قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينة* .

خامساً: يخدم الإحصاء أيضاً في التعرف إلى النزاعات المركزية في النصوص....»⁽⁴⁾.

(1) بتصرف/ نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص97

(2) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط3/2002، ص51

(3) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص97 و ما بعدها و سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص54 و ما بعدها.

(*) للتفصيل أكثر حول مفهوم التوزيع الاحتمالي، ينظر: سعد مصلوح، المرجع نفسه، ص52 و 58-59

(4) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص58-61

من خلال ما سبق من عرض مختصر للتعريف المختلفة لمصطلحي الأسلوب، والأسلوبية، وكذلك لاتجاهات وتوجهات الأسلوبية المختلفة، يمكن القول بأن الدراسة الأسلوبية تبقى «ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، أساسها البحث في طرافة الإبداع و تميز النصوص، و طابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس، لا تغني فيها الشواهد المتفرقة و لا التحاليل الجزئية و لا التجارب المنقطعة، فلا بد فيها من فحص للنصوص و تمثّل لجوهرها و إجراء التحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدارس صورة واضحة و كلية عن النصوص المدروسة و مسالك الإبداع فيها.... و لا توجد وصفا جاهزة تعتمد في التحليل و تطبق تطبيقا آليا مع الاطمئنان -دون إحقاق- إلى أنها تتضمن مادة تقي الدارس شر الخطأ في التقدير أو المجازفة في القول. لا توجد في التحليل الأسلوبي قواعد متحجرة ولا "آليات" كما يقال....فالتحليل الأسلوبي ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدارسين الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي ينظرون منها إلى النص..... كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف الهدف.... كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف مداخل التحليل. فقد يكون المدخل بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات و تراكيب الجمل و أشكال النصوص و هندسة الآثار، أو دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة و أجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة من الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة و الإحصاء»⁽¹⁾.

و في هذه الدراسة ليانية ابن الفارض ستكون المداخل مختلفة ترتكز في كثير من الأحيان على إحصاء الظواهر و تحليلها و البحث في دلالتها المسكوت عنها.

(1) محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، ط/2006، ص 7-9

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها

الدلالي في النص

الإيقاع الصوتي من الظواهر السماعية التي أنجبتها الطبيعة و وعاشها الإنسان مذ كان جزءا في حركة هذا الكون، ومتفاعلا مع الكائنات من حوله، متأثرا بحركة الحياة و بناء الوجود، وهو قبل ذلك شعور داخلي و نظام خاص في عمق النفس البشرية ظهر مع تفاعلات الحياة على البناء العضوي للإنسان، ولا شك أن المستوى الصوتي في الطبيعة و لدى الأحياء يتأثر في نبضه و تردداته بمقدار ما تحدثه العلاقات و التفاعلات من انقسامات أو اتساقات معرفية و معنوية.

و الحركة الإيقاعية في الشعر لا تتفصل عن أهم مكوناته، و هي المفردات التي تمثل المستويات الصوتية و ما تحققه من انسجام و توازن و نغمية و إيقاع و تردد، فللشعر موسيقى يصدرها اللسان و تستقبلها الأذان و يعيها القلب، و من هذا المنطلق فإن معرفة الوزن و الإيقاع لا تكون ميسرة بغير هذه الآليات، و الإنسان كلما مارس الشعر قراءة و تنغيما وإنصاتا لنبرات مقاطعه و انسياب موسيقاه و رنين إيقاعه؛ درَّب ملكته المتذوقة و أصبح قادرا على تمييز الأوزان الشعرية و معرفتها معرفة سليمة، و أدرك ما هو سليم الوزن و ما هو مختله دون عناء أو مشقة. فإذا كان الشعر بنية متشابكة و متعلقة من مجموعة مكونات، فإن أولها حضورا في ذهن - عند سماع كلمة الشعر - هو المكون الإيقاعي أو ما يصطلح عليه بالإيقاع.

«و الإيقاع: هو الموسيقى، وحداته مركبة كالبجور عند العروضيين، و مفردة كالمائلة عند البلاغيين، و الإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب، لأن أي إيقاع شعري لا يحصل إلا إن تشابهت البنيات الداخلية و الخارجية تشابه مائلة و مجانسة تامتين»⁽¹⁾.

فالإيقاع هو الركن الركين في بناء الشعر بل هو جوهره و لبه، إذ به تتم العملية الشعرية، وتظهر الجوانب الإيقاعية التي تحرك القصيدة وفق آليات متداولة و مدركة، « فمنذ وجد الشعر وجدت معه موسيقاه، بل هو إنما تخلق في أحشائها»⁽²⁾.

ويقول الربيعي بن سلامة: « إذا كان القدماء و المحدثون (المعاصرون) يختلفون في تحديد الكيفية التي يتوصل بها إلى الوزن أو الموسيقى في القصيدة، فيرى بعضهم أن الشاعر هو الذي يختار الوزن المناسب و القافية الملائمة، و يرى الفريق الثاني أن الشاعر لا يختار وزنا و لا قافية وإنما الموضوع هو الذي يفرض عليه - دون إرادته - وزنا معيناً و قافية محددة، فإنهم متفقون - باستثناء بعض المعاصرين - على أن الموسيقى ركن أساسي في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه في عمليتي الإبداع و التلقي على السواء »⁽³⁾.

(1) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينية)، دار الحداثة، بيروت 1986، ص 198.

(2) شوقي ضيف: في التراث و اللغة و الشعر، دار المعارف، القاهرة، ص 137.

(3) الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص 30.

وإذا كان الشعر يقتضي الجمالية، إذ تعد الأساس فيه، فإن أكثر ما يحدث هذا الذوق ويدعمه عنصر الجرس الموسيقي الذي تحدثه الألفاظ و الرنات الموسيقية المنبثقة منها، يقول إبراهيم أنيس: « للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام وتوالي المقاطع و تردد بعضها بقدر معين، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر»⁽¹⁾، فليس الشعر إلا كلاما تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر به القلوب.

و قد شاعت مجموعة من المصطلحات تتصل بالبناء الموسيقي للغة الشعرية كـ: الإيقاع، والعروض والموسيقى والوزن والتوزين، ولعل المصطلحين الأكثر تداخلا لدى الكثير من النقاد والدارسين، مصطلحي: الإيقاع والوزن.

فتعددت الآراء التي تبين و توضح الفرق بين الإيقاع والوزن، ولعل ما ذهب إليه عزالدين إسماعيل أكثر دقة وبياناً حيث يقول: « أن الإيقاع غير الوزن، و كثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، و توفير هذا العنصر-أي الإيقاع- أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، فتقول "عين" ونقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو إذن يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج»⁽²⁾.

بمعنى أن الإيقاع هو حصيلة عناصر متكاملة، و ليس عنصرا واحدا، فهو يحاول أن يكشف عناصر موسيقية أخرى في اللغة الشعرية لم يكشفها العروض التقليدي، فالإيقاع بمعنى آخر هو ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم و يلعب الزمن فيها دورا مهما، فهو اسم جنس و الوزن إقليم من أقاليمه، أي أن الوزن هو جزء من الإيقاع.

و للإيقاع و دراسته أهمية بالغة لا غنى عنها لمن له صلة بالشعر و نقده، و ذلك تميزا للشعر عن النثر من خلال معرفة وحداته الإيقاعية المطردة التزاما و التي تختلف من نظام شعري إلى آخر، إذ الإيقاع هو الظاهرة الصوتية التي تفصل النص بعد استيفائه النظام الإيقاعي من مجال النثر إلى مجال الشعر، و هي الصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعرا بدونها، و هذه الإيقاعات تحكمها وحدات تفعيلية.

ولم يكن المبحث الإيقاعي في الشعر العربي حديثا، وإنما هو قديم قدم الممارسة الشعرية؛ فقد

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلومصرية، ط5، 1981، ص 07 و 17

(2) عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376

ظلت موسيقى الشعر العربي بأوزانه و عروضه تقود الذائقة الشفاهية في تلقي قصيدها ونشيدها أو الإعراض عنه عصورا طويلة.

وما اتفق عليه الدارسون أن دراسة الإيقاع تتضمن فرعين أساسيين، ينضوي تحت كل واحد منهما عناصر متعددة. وهما:

- الموسيقى الخارجية: و تتضمن دراسة الوزن و دراسة القافية و حروفها.
- الموسيقى الداخلية: و تتضمن دراسة الجنس والطباق والتكرار، والتدوير، والتماثل الإيقاعي و...الخ و هذا ما سيتم التطرق إليه.

أولاً : الموسيقى الخارجية

1-دراسة المطلع:

يقول ابن رشيق إن «الشعر قفل أوله مفتاحه»⁽¹⁾؛ و لهذا فإن دراسة العنوان في النصوص الأدبية خطوة أساسية و رئيسة، ذلك «أن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية وتتجاوز دائرة الوظائف البراجماتية، ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب، كما تؤثر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزاً عند هذا الأديب أو ذاك، و الأهم من ذلك أنها تستطيع -إذا أحسنا استثمارها- أن تكون مؤشراً أولياً مهما يستقطب داخله أفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية»⁽²⁾.

و يرى الدكتور صلاح فضل بأنه: « عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور "العنصر الموسم سيميولوجيا في النص" بل ربما كان أشد العناصر وسماً، و يصبح الشروع في تحليل العنوان عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصراً بنيوياً يقوم بوظيفة جمالية محددة »⁽³⁾.

وإذا كانت الدراسة التطبيقية للعنوان غائبة، في التراث النقدي العربي، بل و حتى في النقد العربي الحديث و المعاصر في بعض الدراسات، فإن هناك بعض المحاولات النظرية التي تنبعت لذلك؛ مستلهمة ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة في الغرب من تطور في هذا المجال. فدراسة العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة، أصبحت تحتل أهمية بالغة، ذلك أن «العنوان هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلها إذ هو جنين»⁽⁴⁾.

وفي هذه القصيدة يمكن تسمية المطلع عنواناً؛ لأنه يقوم مقامه، و بخاصة في القصيدة العربية القديمة التي لم يهتم فيها بالعنونة، إذا كان ديدن العرب قديماً أن تسمى القصائد بمطالعها. و هو ما يمكن أن يظهر في الدراسة، كما كان مألوفاً في القصيدة القديمة مقام العنوان في النصوص الشعرية الحديثة. « و لعل دراسته في شعرنا القديم من حيث علاقته بسائر القصيدة من

(1) ابن رشيق القيرواني: العمد في نقد الشعر ، دار صادر، بيروت-لبنان ، ط1/2003، ص185

(2) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر 2000، ص30

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت ، أغسطس 1992، ص 236

(4) شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصنقاء الكتاب، مصر، ط3/1996، ص58

شأنها أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة العربية»⁽¹⁾، ذلك أن المطلع يمثل خيطا أساسيا يربطنا بالنص، ففهم المطلع وتنوقه والإحاطة بأكبر عدد ممكن من دلالاته وإيحاءاته ترسخ شعرية النص عندنا، ولهذا «عني النقاد به عناية فائقة، فوجهوا أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهدهم إلى الإجابة فيه إدراكا لقوة الأثر الذي يتركه هذا المطلع في النفس، وما يحدثه من جذب للسامع بحيث يصرف همه إلى الإصغاء والاستيعاب»⁽²⁾.

بمعنى أن المطلع يدل بشكل أو بآخر عن المقصود و المتداول من الخطاب، الذي تحويه القصيدة و تبينه، فيكون « هذا المطلع دالا على المقصود من الكلام، إن كان فتحا ففتحا، و إن كان هناء فهناء أو كان عزاء فعزاء، فيعرف السامع من مبدأ الكلام ما المراد به»⁽³⁾.

و لهذا بات المطلع سمة أسلوبية ما انفك الشعراء حريصين عليها، و هم يعتبرون الإجابة فيه آية الحذق في صناعة الشعر. و لهذا « أرجع النقاد قيمة المطلع في بعض الأحيان إلى ما ينطوي عليه من الدلالات على غرض القصيدة»⁽⁴⁾ خاصة تلك القصائد التي تحتوي موضوعا واحدا، مثل القصيدة التي هي محل الدراسة وهي كلها في موضوع " الحب الإلهي" والتي مطلعها: سائق، الأظعان، يطوي البيد طي، منعسا، عرج على كئيبان طي.

يستهل ابن الفارض نصه بنداء حذف منه أداة النداء فأصل الخطاب أن يقول: " يا سائق الأظعان". فلماذا هذا الحذف؟

لقد أتى ابن الفارض بهذا الحذف لكي يجلب معه حذف آخر، فلو أنه أتى بأداة النداء لكان تركيب المصدر كما يلي:

" يا سائق الأظعان الذي يطوي البيد طي".

و هذا التركيب إنما هو اختيار من جملة من الاختيارات المتاحة لابن الفارض، فما الشعرية في اختياره؟ و لعل من الدلالات و الإيحاءات التي استهدفها الخطاب في القصيدة هي أن:

- المنادى قريب ذلك أن اللغويين قالوا بجواز « حذف أداة النداء للدلالة على القرب، و ذلك قبل المضاف مثل: عبد الرحمان»⁽⁵⁾ و مثل سائق الأظعان.

(1) شكري محمد عياد: منخل إلى علم الأسلوب، أصنقاء الكتاب، مصر، ط3/1996، ص59

(2) محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد خلال القرنين 6هـ و 7هـ، دار الأندلس بيروت ط1/1984، ص166

(3) المرجع نفسه، ص166

(4) محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة- المغرب، ط1/1993، ص91

(5) عبد العزيز نبوي: في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، ط2/2004 القاهرة، ص166

- حذف أداة النداء ، و الاسم الموصول للحفاظ على الوزن.

- هذا الحذف من صميم اللغة الصوفية و خاصة الشعرية منها، و ذلك لزيادة الكثافة الإيحائية.

ثم هناك حذف آخر في كلمة (طي) في صدر البيت يدعم هذا التوجه إلى التكتيف الإيحائي، حيث أن كلمة (طي) هنا هي مفعول مطلق و الأصل فيها النصب (طيا) لكن نلاحظ هنا حذف الألف.

إن حذف هو أسلوب يطرأ على الجملة من تغيير، و يتمثل في التخلي عن بعض عناصرها لحاجة في نفس المتكلم، يقول الجرجاني عن الحذف: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تتطرق، و أتم ما تكون إذا لم تبين»⁽¹⁾.

فالحذف هنا أمر مقصود من المرسل، قصد استثارة المتلقي، ولإيقاظ ذهنه، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، ومن ثم يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النص، فالحذف يمكن أن يضيف عمقا إلى الدلالة، ويساعد على تكتيف البنية الجمالية المستترة وراءها. فكان ابن الفارض يريد أن يرسل إحياء بأن هناك شفرات كثيرة محذوفة ومتوارية خلف النص المائل أمام المتلقي وهذا مما يستفزّه ويدفعه للبحث والتقيب لإدراك الغائب من خلال الحاضر.

هناك ظاهرة أسلوبية إيقاعية أخرى تستوقف القارئ، في هذا المطلع الفارضي، وهي ظاهرة التكرار - فكل كلمة طي و مشتقاتها تتكرر في البيت ثلاث مرات (يطوي طي..طي)، ولا ينبغي أن ننظر إلى التكرار « على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»⁽²⁾، فالتكرار « يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الإقناعي»⁽³⁾.

فابن الفارض جعل هذه الكلمة (طي) نقطة مركزية يتمحور حولها المطلع بل و ربما القصيدة كاملة، و وظيفة التكرار أيضا هي التأكيد و التنبيه و إثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه و نبضه الشعري.

إضافة إلى ذلك فإن هذا التكرار يوقع جرسا موسيقيا جميلا بديعا، يضيف بُعدا جماليا وشعريا آخر على هذا الخطاب. و قد اعتمد عليه ابن الفارض كاستراتيجية أساسية في مطلع قصيدته سواء

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتحقيق: محمود شاکر، مكتبة الخانجي، القاهرة - ص 150

(2) رباعية موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن ، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز 1988، ص 15

(3) محمد مفتاح: الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3/1992، ص 39

من حيث، تكرار الكلمات أو تكرار الحروف و نلاحظ هندسة هذا المطلع:

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما، عرج على كئبان طي
.....يطوي.....طي طي.....
.....ع ن ي ط ي ط ي.....ي...ط ي م ع ن م ..ع.....ع.....ن.....ط ي
فيكون البيت = 5ي + 4ع + 3م + 3ط + 3ن

ومجموع الحروف في هذا المطلع هو (38) حرفا منها. (30) حرفا مجهورا و (8)حروف مهموسة فتكون النسبة كما يلي:

30 حرف مجهور ————— 78,95%

8 حرف مهموسة ————— 21,05%

وأمام هذا التباين الواضح بيت نسبة الجهر ونسبة الهمس في هذا المطلع يحق لنا أن نتساءل عن دلالات وإيحاءات هذا النمط من التعبير، فالفرق بين المجهور والمهموس «أنك لاتصل إلى تبين المجهور إلى أن تدخله الصوت الذي يخرج من الصدر، فالمجهورة كلها هكذا يخرج صوتهن من الصدر ويجري في الحلق.....وأما المهموسة فتخرج أصواتها من مخرجها»⁽¹⁾.

فابن الفارض في مطلعه يوجه خطابا هو عبارة عن صرخة لا تقبل الإخفاء والكتمان، وهي مجموعة من الأحاسيس والأشواق التي ترسب في أعماق النفس، ولا يمكن إخراجها إلا بواسطة هذه الأصوات المجهورة التي تخرج من الصدر حيث موضع القلب.

و يعرف سيبويه الحرف المجهور بأنه « حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجري الصوت»⁽²⁾، وصفة الإشباع هذه التي اعتمدها ابن الفارض للتعبير بأن نفسه و قلبه قد اشبعوا حبا وشوقا إلهيين يدفعانه للبوح والشكوى.

إن المتأمل في هذا البيت يرى أنه يتكون مما يلي:

الأسماء: سائق الأظعان، البيد، طي، منعما ، كئبان و طي.

الأفعال: يطوي، عرج.

الحروف: على.

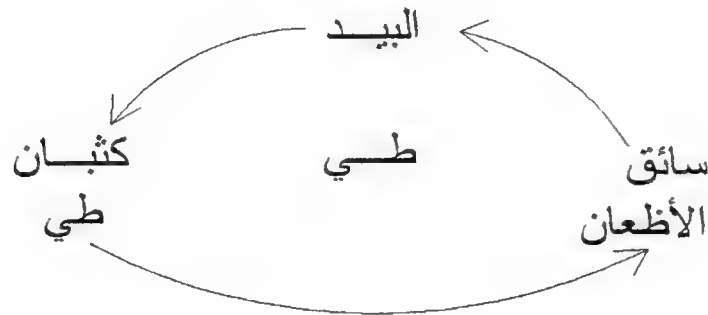
فغالبية الأسماء واضحة حيث أن مجموع المركبات هو (10) منها (7) أسماء و (2) أفعال، و (1) حروف أي ما يوازي 70% أسماء و 20% أفعال و 10% حروف.

(1) محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2007، ص153

(2) المرجع نفسه، ص151

والأسماء تحمل دلالة الثبوت والاستقرار؛ فابن الفارض يوحى بأن موقفه في خطابه الشعري هذا ثابت لا يتغير، ولا يتأثر بتغيير الزمن و تبدله.

لكن هذه الأسماء يمكن أن تجمع وتختزل حيث أن (منعما) إنما هي صفة لـ(سائق الأظعان)، (كثبان) معرفة بإضافة (طي) فـ(كثبان طي) اسم مركب يدل على موضع، ثم (البيد) و(طي). فهذا المطلع يدور على ثلاث كلمات محورية هي: سائق الأظعان، البيد، كثبان طي، وهذه الكلمات الثلاثة هي بدورها تتمحور حول كلمة (طي) و يمكن التمثيل لهذا:



فابن الفارض من خلال هذا المطلع، يجعلنا ندرك أن خطابه الشعري، يدور حول ثلاثة محاور أساسية تدور هي بدورها حول محور رئيس آخر.

وهذه المحاور هي:

سائق الأظعان: هو ذلك الرجل الذي يحدو بالإبل التي تحمل فوقها النساء داخل الهوادج.

البيد: مفردا البيداء و هي الفلاة الواسعة.

كثبان طي: و الكتيب هو التل الرملي، و طي اسم قبيلة عربية منها حاتم الطائي المشهور بكرمه.

أما المحور الرئيسي فهو:

طي: و لكن ليس طي القبيلة العربية، بل طي تحمل معنى السير السريع المستعجل.

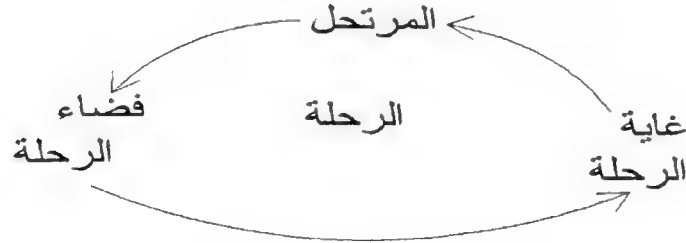
فهذا المطلع الفارضي يوحى بأن القصيدة لها موضوع واحد، وهو السير الحثيث والسريع، والرحلة التي تتجه إلى هدفها الواضح المحدد، و بأن هذا الحدث الفارضي الذي هو الرحلة ينحصر في ثلاثة ركائز و هي:

- المرتحل (سائق الأظعان).

- فضاء الرحلة (البيد).

- غاية الرحلة (كثبان طي).

و يمكن الاستنتاج من الخطاب الفارضي، أن معنى الطي إنما هو الرحلة في حد ذاتها والتي تتكون من ثلاثة عناصر وهي المرتحل ، فضاء الرحلة ، غاية الرحلة.



لكن ما هي أبعاد و دلالات هذه الرحلة أو ما يصطلح عليه بالتضعين؟ يضطلع سائق الظعن في قصيدة التصوف بوظيفة العبور بين زمنين متخالفين، و يتسم بقدرته على تحقيق نوع من اللقاء بينهما من خلال الرحلة التي يقوم بها، والتي يتحقق هدفها بالوصول إلى المنعطف الزمني، أو بالوقوف في المكان الذي يحدد لحظة زمنية تقطع بين الزمنين وتربط، وتتوضع بينهما محققة البعد والاقتراب، والمغايرة والتداخل. وإذا كانت الرحلة -في أحد وجهيها- تعمل على طي المسافة و تقليص البعد الفاصل، فإنها -في الوجه الآخر- تنير هذا البعد و تظهره، وتبين ما ينطوي عليه من صعاب ومشقات.

إن السائق والظعن يمثلان هنا عتبة تتحرك بين الطرفين، أو بين جانبي الوجود -فالمطوية/ المطايا- تساق و تجهد لقطع المسافة و عبور زمنها، و هنا يتعين على الحادي الذي يلزمها أن يحقق هذا الاتصال بكيفية أخرى، تتبدى من خلال الدور البلاغي المنوط به. فهو كثيرا ما يظهر محملا برسالة ما، عليه أن يقوم بإيصالها من العارف إلى أصله وجوهره. و بناءا على ذلك يمكننا أن نكشف عن وضعية مركبة للعتبة، أو عن توضع خاص تحمل فيه العتبة عتبة أخرى، لكل منهما طبيعتها و وظيفتها. و هما -معا- يفضيان إلى عتبة ثالثة مخالفة للثنتين و عالية عليهما معا تلوح بوصفها غاية لهما.

وغاية التجربة الصوفية لا تتحقق إلا بهدم الاغتراب ومجاوزته، وهذه الرغبة في جواز الزمن المشار إليه هي التي تدفع التجربة في مسارها، وهي التي تفسر لنا أهمية وجود المطوية وكثرة استدعائها والتعويل عليها، باعتبار الوظيفة التي يمكن أن تضطلع بها في عبور مفازة الزمن.

إضافة إلى ذلك يلاحظ وجود علاقة بين الشاعر والمطايا التي هي معقد الأمل والرجاء، وبموجب هذه العلاقة تتكشف المطايا باعتبارها معادلا للكيان الصوفي و بديلا رمزيا عنه في منازل الزمن داخل النص، و هنا يغدو متاحا أن نرد مصاب المطوية على الشاعر نفسه فيكون ما

حل بها من أذى الزمن واقعا عليه؛ وهكذا تتلازم الذات والمطية و تنطبق إحداها على الأخرى بحيث لا تكون سواها.

2- الوزن الشعري :

لقد دار جدل وقيل الكثير عن علاقة الموضوعات الشعرية بالأوزان، وعن مناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني والأحوال النفسية، حتى أن بعضهم تحدث على أن النص الشعري في حد ذاته لا يتحقق إلا بمهارة الوزن الذي وظفه المبدع، « فالقدماء والمحدثون (المعاصرون) يختلفون في تحديد الكيفية التي يتوصل بها إلى الوزن أو الموسيقى في القصيدة، فيرى بعضهم أن الشاعر هو الذي يختار الوزن والقافية الملائمة ويرى الفريق الثاني أن الشاعر لا يختار وزنا ولا قافية وإنما الموضوع هو الذي يفرض عليه -حون إرادته- وزنا معيناً وقافية»⁽¹⁾ وعلى هذا فالنقاد منقسمون إلى فريقين: فريق يعطي الشاعر حرية تامة تمكنه من التحكم في مختلف أدوات الشعر وآلياته وبالتالي فهو حر في اختيار الوزن المناسب لموضوعه الشعري، وهذا ما يقيم -في نظر هذا الفريق- علاقة وطيدة بين الموضوع ونصه الشعري المعبر عنه، وهو ما يضيف بعداً جمالياً آخر للنص الشعري. أما الفريق الثاني فيرى أن الشاعر وإن كان حراً في توظيف الأدوات والآليات الشعرية الأخرى؛ فإنه لا يجد مناصاً من التخلص من قيد الوزن الذي يفرض نفسه عليه. ويرى هذا الفريق أنه لا توجد أية علاقة بين الوزن الشعري والموضوع، فالدكتور محمد غنيمي هلال يرى أن: «القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً من بحور الشعر القديمة...وتكاد تتفق الملاحظات في موضوعاتها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل»⁽²⁾.

و يتساءل إبراهيم أنيس وهو يعرض للمسألة بنفس الوجهة والتفسير، معتمداً على ما جاء على ألسنة الشعراء في العصور الأولى، فيقول: «هل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التي رويت لنا؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بهذا التخيير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه؛ فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، و يكفي أن نذكر الملاحظات التي قُبلت كلها في موضوع واحد تقريباً ، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ؛ لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص، بل حتى ما سماه صاحب

(1) الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، ص30

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر -القاهرة - ص 441

المفصليات بالمراثي جاءت من الكامل و الطويل والبسيط والسريع والخفيف⁽¹⁾. و يدعم أصحاب هذا الرأي توجههم بمثل هذه الإحصاءات. فإحصاء استخدام البحور في ديوان الخنساء مثلاً يعطي نتائج تسند هذا الرأي حيث نرى تنوع البحور مع العلم أن موضوع الخنساء في ديوانها لم يتعدى رثاء أخويها خاصة صخر. وقد جاءت النتائج كما يوضح هذا الجدول⁽²⁾:

الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة	الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة
1	الطويل	25 مرة	27 %	6	الكامل	5 مرات	0.5 %
2	البسيط	23 مرة	25.4 %	7	الخفيف	2 مرة	0.2 %
3	الوافر	12 مرة	13.1 %	8	مجزوء الطويل	1 مرة	0.1 %
4	مجزوء الرجز أو السريع	8 مرات	0.8 %		الرجز	1 مرة	0.1 %
5	السريع	6 مرات	0.6 %		الرمل	1 مرة	0.1 %

ويبدو أن أغلبية المعاصرين ترفض فكرة الربط بين الوزن والغرض. ومنهم الدكتور شكري عياد، والدكتور حسين بكار والدكتور عز الدين إسماعيل⁽³⁾ والدكتور شوقي ضيف، ومصطفى هدارة وغيرهم.

ويبدو أن أصحاب هذا الاتجاه لا يكتفون بهذا الرأي، بل يضعون تصورات أخرى مثل ربط الوزن بالعاطفة بدلاً من ربطه بالموضوع، وهم متأثرون في ذلك بمذهب مجموعة من النقاد الأجانب مثل مازلت و ريتسارز و دي لا كروا و كذلك كولردج، حيث يقول الدكتور محمد زكي العشماوي أن « مجمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة و الإرادة الواعية »⁽⁴⁾.

أما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه يصل إلى هذا التوجه من خلال دراسات الباحثين الغربيين. فهو بعد أن يذكر مجموعة من النتائج التي توصلوا إليها يقول: « كل هذا جعل الباحثين يعتقدون الصلة بين عاطفة الشاعر، وما تخيره من أوزان لشعره، والمرئ وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، مصر ط3، 1965، ص177

(2) سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم (دراسة أسلوبية). رسالة ماجستير جامعة الأزهر-غزة (مخطوطة)، ص219 (2007)

(3) الربيعي بن سلامة، مصدر سابق 35

(4) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار الشروق -القاهرة- 1994، ص229

نفسية. وهو حين يكون هادئا وادعا أقدر على النطق بمقاطععه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون مثلها سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات»⁽¹⁾. ويواصل إبراهيم أنيس تحليله حتى يقول: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة من اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية ، و مثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفرح لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فاغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع واستكانت النفس باليأس والهم المستمر»⁽²⁾ فإبراهيم أنيس هنا يقر بارتباط البحر الشعري بعاطفة الشاعر من جهة ، ويربط من جهة أخرى بين هذه العاطفة و طول القصيدة أو قصرها.

ومن هنا يمكن ملاحظ أن هذا الفريق الأول قد انطلق من رفض ارتباط الوزن الشعري بالموضوع؛ ليصل في الأخير إلى بلورة نتيجة مفادها أن الوزن إنما يمكن أن يربط بعاطفة الشاعر في لحظة الكتابة أو الإنتاج أي بعبارة أخرى أن الارتباط بين الوزن والموضوع إنما هو ارتباط جزئي يكون في جزئية معينة وهي العاطفة.

غير أن الفريق الثاني يقف على الطرف النقيض، حيث يرى ارتباط كلي وتام بين الوزن الموضوع ، وحسب ما يعتقد فان اليونانيين القدماء أول من فكر في مثل هذه القضية، حيث جعلوا لكل موضوع وزنا خاصا ، حيث أشار أرسطو إلى ذلك في حديثه عن الملحمة عندما قال: «والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرئ استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر، أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، أما الوزن الأيامي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئتان بالحركة فأحدهما أنسب للرقص و الآخر أنسب للفعل»⁽³⁾.

وإذا تمت متابعة التقسيم الأرسطي، فإنه يمكن الخلوص إلى العناصر التالية:

1- التجربة: و يقصد أرسطو هنا بالتجربة الممارسة الشعرية والتدرب عليها سواء كانت هذه الممارسة قولاً للشعر أو استماعاً له وتذوقاً لجمالياتها؛ فتدريب الملكات على هذه الممارسة بأنواعها يكسب الناقد المتلقي أو الشاعر المنتج قدرة على معرفة الأوزان المناسبة لكل موضوع.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175

(2) المرجع السابق ، ص 177-178

(3) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ص 30

2- السعة و الرزانة: لعل أرسطو يقصد بذلك طول المقاطع الشعرية واتساعها لأكبر قدر من الدلالات والمعاني.

3- الحركة: ويقصد بها أرسطو طول المقاطع الصوتية وقصرها، وكيفية تراكبها وتجاورها مما يحدث إيقاعاً وحركة خاصة و محددة.

فأرسطو يرى أن التجربة تقود إلى أن:

- البحور الواسعة الرزينة تصلح للملاحم و المحاكاة القصصية و ما شابهها.

- أما البحور القصيرة و المليئة بالحركة فتصلح للشعر الغنائي.

وقد أشار النقاد العرب قديماً إلى هذه القضية، ويعدُّ ابن طباطبا من أوائل الذين لمحا لهذا الموضوع عندما قال: « فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»⁽¹⁾.

ويقول المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر أنهم -أي العرب في أشعارهم-:«كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف..... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»⁽²⁾.

فالمرزوقي يعطي أهمية كبيرة لاختيار الوزن المناسب للغرض المراد قول الشعر فيه فيقول أيضاً:«وعيار التحام أجزاء النظم و التتامه على تخير من لذيذ الوزن؛ الطبع و اللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبياته وعقوده، ولم يتحبس اللسان، في فصوله ووصله، بل استمر فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة سالماً لأجزائه وتقارناً.....وإنما قلنا "على تخير من لذيذ الوزن" لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه و اعتدال نظومه»⁽³⁾.

و كان حازم القارطاجني أول النقاد العرب الذين أثاروا هذه القضية بصورة مستقلة في كتابه (منهاج البلغاء) حيث تأثر بما نقله ابن سينا عن أرسطو فقال:«ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنا ما يقصد به البهاء والتفخيم، و ما يقصد به الصغار والتحقيق، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد ملام، منشأة المعارف، الإسكندرية -مصر، ط3، ص43

(2) رجاء عيد، التراث النقدي-تصوُّص و دراسة-، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، (د.ت)، ص142

(3) رجاء عيد، التراث النقدي، ص 143

ويخيلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا و استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به؛ حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، و كذلك في كل قصد»⁽¹⁾.

كما يخلع على كل بحر بعض الصفات التي تجعله يلائم بعض الأغراض دون البعض، فالطويل عنده من البحور الفخمة الرصينة، كما أن فيه بهاء وقوة تجعله يصلح للأغراض الجادة كالغفر ونحوه ، وفيه يميل اللفظ إلى جزالة و حسن اطراد، وفي بحر الخفيف رشاقة وجزالة، وفي المتقارب سهولة و بساطة، وفي المديد رقة ورشاقة و لين ، و في الرمل لين وسهولة ، أما المنسرح ففيه اطراد الكلام مع بعض اضطراب و تقلقل، وان كان الكلام فيه جزلا ، وفي المجثث و المقتضب حلوة قليلة مع طيش فيهما⁽²⁾.

ويذهب حازم القرطاجني إلى أن عروض الشعر لا يخلو من أن « يكون طويلا أو قصيرا أو متوسطا فأما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، و أما القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني و يقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو ، و أما المقاصد التي يقصد فيها الشجو و الاكتئاب ، فقد تليق بها الأعارض التي فيها حنان و رقة و قلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك ، لكن ما قصد به من الشعر هذا القصد ، فمن شأنه أن يصفح فيه عن اعتبار القوة والفخامة لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ و نمط تأليف و وزن »⁽³⁾.

فحازم يربط بين البحور و أغراض الشعر ربطا وثيقا، و لعل «هذه النظرة بسبب المفهوم العقلاني لمفهوم الشعر عنده»⁽⁴⁾.

ولعل هذا التوجه من الكتاب العرب القدامى وخاصة أصحاب التوجه أو الثقافة الفلسفية منهم، يركز أكثر ما يركز على توجيهات أرسطو التي أشرنا إليها سالفًا، حيث ينقل الدكتور يوسف بكار آراء كل من: ابن سينا وابن رشد والفارابي، حيث يرى أنهم مجمعون على هذه التوجهات دون استثناء «فابن سينا يذكر أن اليونانيين كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا

(1) ابن الحسين حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق و تقديم: محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط3/ 1986 ص 205

(2) سامي حماد الهمس ، شعر بشر بن أبي خازم -دراسة أسلوبية - (رسالة ماجستير مخطوطة) جامعة الأزهر - غزة/2007

(3) رجاء عيد، التراث النقدي، ص33

(4) المرجع نفسه، ص47

يخصون كل غرض بوزن على حده، أما ابن رشد فيرى أن تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض؛ فرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب آخر، ويرى الفارابي أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عند أمم أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة»⁽¹⁾ أي إلى عهده هو (الفارابي).

ويرى محمد الشايب «أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره لأنها صوته الطبيعي وصورته الحسية الدقيقة.... وهكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض وخير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالاً أو تجافياً يذهب بروعة الشعر وحسنه»⁽²⁾.

و يذهب بعض الدارسين إلى أكثر من هذا فيؤكدون «أن المضمون ناتج عن الشكل و أن الشكل ناتج عن الموسيقى المتكونة في نفس الشاعر قبل البدء بعملية الخلق الشعرية، و أن الشاعر يحاول أن يعطي "النغم" أو "الحالة النفسية" التي بدأت تتكون في داخله شكلاً مناسباً، فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي أو تقترب منه، و ترتبط الأصوات بكلمات وتتجمع الكلمات في بواضع أو دوافع. ينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون»⁽³⁾.

وعلى هذا فإن «اتحاد الصورة الشعرية بمختلف أنماطها بالصورة السمعية يقود إلى مغادرة اللحظة الشعرية الواعية إلى لحظة شعرية غير واعية، أي أن الامتزاج الكامل بين أخطر أداتين (الصورة + الموسيقى) يقود إلى دلالات يفيد منها الناقد لسبر غور اللغة العميقة من خلال الانحراف عن اللغة الاعتيادية أو السطحية و من هنا ندرك أهمية الموسيقى في نقل القيمة التعبيرية التصويرية إلى المتلقي.... و لا نبالغ إذا قلنا أن الوزن - كما تذهب نازك الملائكة - هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية و تصيرها شعراً.... فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف، لا بل إن الصور و العواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى و نبض في عروقها الوزن.... إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات تكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، و هو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، و إنما يجعل كل نبرة فيه أعمق و أكثر إثارة و فتنة»⁽⁴⁾.

(1) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط 1979، ص 215-216

(2) محمد الشايب، النقد الأدبي، ط 5 / 1973، ص 322

(3) أحمد بسام المصاوي، حركة الشعر الحديث في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق - سوريا ص 259.

(4) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص 128

إن الشاعر حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحونا بالموسيقى و هذه الموسيقى تجعل الألفاظ تتبعث في عقله الباطن، وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم مما رقد في الذهن الجماعي للأمة و بعثته موسيقى الحالة الشعرية⁽¹⁾، وطبقا لهذا الفهم فإن «البنية الموسيقية يجب أن تؤدي وظيفتها في التجربة الانفعالية تعبيرا وتوصيلا، بمعنى أن الموسيقى تسهم إسهاما فاعلا في إحلال الدلالة في فضاء منفتح على التجربة الشعرية»⁽²⁾ ، غير أن هذه الفاعلية الدلالية التي تجسدها الموسيقى الشعرية قد لا يتفطن لها الشاعر في أغلب لحظات التجربة؛ فهو لا يقصدها قصدا أو يستهدفها وفق تخطيط مسبق، بل إن هذه الفاعلية قد تفرض نفسها على الشاعر فرضا في لحظة الكتابة من حيث لا يدري ، ولعل أكبر مهمة تواجه الناقد والدارس للنص الشعري هو البحث عن هذه الفاعلية الدلالية ومن ثم التعليق على مدى توفيق الشاعر أو خيبته في استخدام أدوات الشعرية وآلياتها ، وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة في قراءتها لموسيقى يائية ابن الفارض.

(1) بتصرف/المرجع نفسه، ص128

(2) المرجع نفسه، ص129

3- وزن القصيدة:

الوزن هو الموسيقى الخارجية للقصيدة، و« يجمع كل الباحثين أن الوزن أو {ميتّر} هو إيقاع خاضع لقواعد، وهذا يجعل من الوزن إيقاعا خاصا، ويكون لدينا هذا التعريف الأولي: الوزن هو إيقاع خاضع لقواعد، والمنظرون يفكرون -عند تناولهم مفهوم الوزن- في العروض وقواعده المضبوطة هذا الخضوع يجعل من الوزن إيقاعا منظما»⁽¹⁾.

إن الوزن أو النغم هو أول ما يقرع الأذان بجرسه و إيقاعه المنتظم من أجل ذلك يتوجب على كل دراسة أسلوبية أن تعتني بدراسته.

و إذا كان «الوزن من العناصر المكونة للشعر القديم، و هذا الوزن، الذي هو وارد في جل الثقافات العالمية ، لم يأت بصفة اعتباطية و إنما جاء لأغراض عدة مؤديا وظائف هامة نذكر منها :

- الوظيفة الموسيقية: فالشعر بخلاف النثر يغنى، والذي يتيح الغناء هو رتابة الوزن ودوريته، وخضوعه لقواعد مضبوطة.

- الوظيفة التعليمية: فما هو موزون يحفظ أكثر من غيره، و لا غرابة إذن أن تأخذ العديد من المؤلفات التعليمية ، مثل ألفية ابن مالك في النحو، والخزرجية في العروض، شكل منظومات؛ فالشعر أكثر ديمومة من النثر، و هو يبقى شكلا ومضمونا و لا يقبل تحريفا لأن الوزن يمنع ذلك، فلا غرابة إذن أن يستدل النحاة بالشعر فهو للأمتلة أبين، وللإعراب أحفظ.

- الوظيفة الجمالية : فالوزن تركيز على شكل الرسالة ، و بهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية «⁽²⁾.

ولعل الذي يهم في هذه الدراسة الأسلوبية هو الوظيفتين الأولى والأخيرة، أي الوظيفة الموسيقية والوظيفة الجمالية، فهي إنما تبحث في مدى إجادة الشاعر في استخدامه لهذه الأداة الفعالة -أي أداة الوزن والموسيقى بصفة عامة- لإيصال رسالته للمتلقي وشحنها بالدلالات والإحياءات التي قد تعجز عنها الأدوات الشعرية الأخرى .

وأوزان الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي نوعان: أوزان صافية، وهي التي تشكلها تفعيلة واحدة، تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب و المتدارك و الرمل و الهزج،

(1) مصطفى حركات، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، 2008، ص 51

(2) المرجع نفسه، ص 98

وأوزان مركبة، وهي ما تشكلها تردد تفعيلتين كالطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والوافر.... الخ

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها من بحر الرمل الذي هو بحر صافي مفرد التفعيلة و«الوزن المفرد التفعيلة يقوم على التناسب»⁽¹⁾ وهو بحر مملوء بالحركة ممثلئ بالغنائية. «وأصل تفعيلاته حسب دائرته هو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لم تأت عروضه في الاستعمال إلا محذوفة خلافا للأصل ، و عندئذ تحول فاعلاتن إلى فاعلن «⁽²⁾ ومنه قصيدة:

سائق الاطعان يطوي البيد طي منعما ، عرج على كئبان طي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

غير «أن المقياس الأخير "فاعلن" يجئ في أواخر الأبيات على صورتين أخريين هما - حسب نسبة شيوعهما : فاعلات ، فاعلاتن، أي أن مقاطعه تزيد و لا تنقص، و عليه فالمقياس الأخير في البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية، فاعلن أو فاعلات أو فاعلاتن، ومتى جاء على صورة من هذه الصور التزمت في كل أبيات القصيدة و لهذا يمكن أن نقسم القصائد التي تجيء من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

1- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

2- فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

3- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن «⁽³⁾.

ولقد جاءت يائية ابن الفارض على الصورة الأولى من بحر الرمل ويلاحظ في «هذا النوع من القصائد أن المقياس "فاعلن" يجيء أحيانا "فاعلن" و كلاهما حسن جيد تستريح له الأذان»⁽⁴⁾. وإذا كنا نبحث في شعرية هذه القصيدة، فلا بد أن نطرح سؤالاً مفاده: لماذا اختار ابن الفارض بحر الرمل دون غيره؟ أو بعبارة أخرى ما هي علاقة بحر الرمل باليائية الفارضية؟

(1) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار التنوير لبنان ، ط3 / 1983 ، ص251

(2) مأمون عبد الحكيم وجيه ، العروض و القافية بين التراث و التجديد ، مؤسسة المختار ، القاهرة ، ط1 / 2007 ، ص183

(3) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص82

(4) المصدر نفسه ، ص83

4- علاقة بحر الرمل بالقصيدة :

رأينا في ما سبق اختلاف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة، أو بتعبير أدق علاقة الوزن بموضوع القصيدة؛ فمنهم من رأى أنه من غير الصواب ربط كل بحر أو كل وزن بموضوعه، ومنهم من ذهب إلى عكس ذلك، وهو أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ذلك « أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة؛ ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب.....وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لا بد في الاتفاق من موافقة المعاني في حركتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك»⁽¹⁾، ومن هنا فإن « كل مبدع حالما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس و الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها»⁽²⁾، وإنما تتم عملية اختيار البحر من طرف الشاعر بسبب انفعالاته مع الإحياءات والدلالات الوجدانية والنفسية المتعددة والحركية التي ينتجها هذا البحر.

وقبل إلقاء نظرة على العلاقة بحر الرمل بالقصيدة يتوجب معرفة نسبة شيوع هذا البحر في الشعر العربي، وهذا ما قام به إبراهيم أنيس، حيث قام « باستقراء كل ما جاء في الجُمهرة والمفضليات والأغاني للكشف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل القرن الرابع هجري ».⁽³⁾

و نسبة شيوع بحر الرمل فقط . كما جاءت في إحصاءات إبراهيم أنيس⁽⁴⁾ :
أما الجُمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من 5200 بيتا من الشعر منها: 5 % جاءت على كل من الخفيف والمتقارب والرمل ← الرمل = 1.67 % = 87 بيت.
أما الأجزاء الإثنا عشر الأولى من الأغاني فقد تضمنت ما يقرب من 4500 بيت منها 2 % من بحر الرمل=90 بيتا.

فبحر الرمل يعد من البحور التي تذبذبت بين القلة والكثرة يألّفها شاعر ويكاد يهملها شاعر آخر، وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة. و يمكننا أن نعد هذه البحور وبحر الرمل منها مع قليل من التسامح من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الأذان تستريح لها⁽⁵⁾. ثم انتقل إبراهيم أنيس إلى دراسة بعض الدواوين منها :

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، لبنان ، ط 2 / 1989 ص 26 - 28 .
(2) رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ، ص 30
(3) إبراهيم أنيس، ص 191
(4) ينظر إبراهيم أنيس، ص 191 وما بعدها
(5) ينظر إبراهيم أنيس، ص 192

- ديوان زهير بن أبي سلمى : خاليا من بحر الرمل (0 %).
- ديوان جرير : خاليا من بحر الرمل (0 %).
- ديوان الفرزدق: خاليا من بحر الرمل (0 %).
- ديوان أبو العتاهية : 4200 بيت بنسبة 4 % يتقاسمها كل من المتقارب والرمل والسريع ونسبة ، (1 %) من مجزوء الرمل .
فإذا قسمنا وجمعنا نجد :
- الرمل عند أبو العتاهية $\frac{4}{3} \% + 1 \% = 1.33 \% + 1 \% = 2.33 \% = 98$ بيت .
- ديوان أبو نواس : 3100 بيت منها 9 % من الرمل = 279 بيت .
- ديوان البحتري : 12000 بيت منها 2% من الرمل و 6 أبيات من مجزوء الرمل = $240 + 6 = 246$ بيت .
- في العصر العباسي الثاني:
- ديوان أبو فراس الحمداني : 2200 بيت منها 1 % بين كل من الهزج والرجز ومجزوء الرمل = حوالي 7 أبيات من الرمل .
- ديوان المتنبي خاليا من الرمل .
- في القرن السابع الهجري :
- ديوان بهاء الدين زهير : يحتوي 3700 بيت منها : 10 % من مجزوء الرمل، وكل من المجتث والسريع والمتقارب والرمل 2%
الرمل = $10 \% + \frac{2}{4} \% = 10 \% + 0.5 \% = 10.5 \% = 389$ بيت .
- ديوان مهيار الديلمي الذي جاء بعد المتنبي حوالي القرن 5 هجري يحتوي ديوانه على 22500 بيت، منها 5 % من كل من الرمل ومجزوء الرجز وفيه 64 بيت من مجزوء الرمل.
الرمل = $\frac{5}{2} \% + 64$ بيت = $2.5 \% + 64$ بيت. = $562 + 64 = 626$ بيت .
- فإذا قمنا بعملية حسابية بسيطة سنجد نسب تداول بحر الرمل في الفترات مختلفة كالتالي :
- 1 - قبل القرن الرابع :
- في كل 29000 بيت هناك 800 بيت من بحر الرمل أي نسبة تقدر بـ: 2.76 % .
- 2 - العصر العباسي الثاني :
- في كل 24700 بيت هناك 633 بيت من بحر الرمل أي نسبة 2.36 % .
- 3- القرن السابع هجري:

في كل من 3700 بيت هناك 389 بيت من بحر الرمل أي نسبة 10.5 % .
إذن فالملاحظ أن نسبة تداول بحر الرمل في الشعر العربي ضئيلة، لكن -كما ذكر إبراهيم أنيس- يمكننا أن نعتبره من البحور المألوفة التي تستريح لها الأذان، ولا بد لنا من أن نرى استعمال شاعرنا ابن الفارض لهذا البحر في ديوانه.

يذكر الباحث رمضان صادق في دراسته لديوان ابن الفارض، أن هذا الديوان « يشتمل على خمسة وعشرون قصيدة وبضعة مقطعات ومجموعة من أشعار الدوبيت والمواليا وطائفة من الألغاز»⁽¹⁾ وأن تلك القصائد الخمس والعشرون من ستة بحور منها قصيدة واحد على بحر الرمل بنسبة تواتر تقدر بـ: 4 % .

ويبلغ عدد أبيات القصائد في الديوان ستة وأربعين وستمئة وألف بيت (1646 بيت) منها 151 بيت من بحر الرمل أي نسبة بحر الرمل على مستوى الأبيات هي: 9 % .

إن أول شيء يستفزنا ويثير انتباهنا في هذه الإحصاءات أن هذه القصيدة الوحيدة التي نظمها ابن الفارض على بحر الرمل هي يائيته التي نحن بصدد دراستها، أي أن بحر الرمل في شعره ينحصر في هذه القصيدة وحدها، والأكد أن هذه السمة تكسب القصيدة أهمية بالغة وتحملها من الدلالات والإيحاءات الكثير، ومن هنا يحق لنا أن نتساءل عن سبب اختيار ابن الفارض لبحر الرمل في هذه القصيدة دون سواها ؟ وما مقدار التناسب بين هذا الوزن وموضوع القصيدة؟
ونحن إذ نطرح هذه الأسئلة إنما نطرحها ليس جريا وراء أصحاب هذا التوجه الذي يربط بين الوزن والموضوع ، و لكن نطرحها لأن هذا النص فرض هذه الأسئلة ، ولأن هذا الوزن قد اختص بهذا النص دون غيره من النصوص، ومن هنا يصبح من المشروع لنا بل من اللازم علينا أن نحاول إيجاد علاقة أو رابطة، قد تكون منطقية ، تربط بين النص الشعري -اليائية - ووزنه، الرمل.

ذكرنا في ما سبق أن القصيدة تدور حول ثلاثة محاور رئيسية هي: المرتحل، فضاء الرحلة، غاية الرحلة.

إذن فهذه موضوعات القصيدة الرئيسة فما علاقة هذه الموضوعات ببحر الرمل؟. يذهب

الباحثون في علم العروض إلى أن تسمية بحر الرمل بهذا الاسم جاءت عن عدة آراء أهمها:⁽²⁾

- 1 - تشبيهه برمل الحصير أي نسجه نظرا لانتظام تداوله وأوتاده و أسبابه معا.
- 2- تشبيهه بالرمل وهو المشي السريع، مثلما يحدث في الطواف والسعي وجه الشبه خفته وسرعة

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 28

(2) مأمون عبد الحليم وجيه، العروض بين التراث و التجديد، ص 183

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

النطق به.

3- تشبيهه بالرمل الذي هو نوع من الغناء نظرا لسلاسة إيقاعه و ملائمته للغناء و الطرب.
فإذا تم التسليم بأن هناك علاقة لا بد منها بين موضوع القصيدة و وزنها، فإننا نستنتج العلاقات التالية حسب الجدول:

المرتل	رمل الحصير	المشي السريع	الغناء
المرتل	المرتل / رمل الحصير	المرتل / المشي السريع	المرتل / الغناء
فضاء الرحلة	فضاء الرحلة / رمل الحصير	الفضاء / المشي السريع	الفضاء / الغناء
غاية الرحلة	الغاية / رمل الحصير	الغاية / المشي السريع	الغاية / الغناء

و مما تجدر الإشارة إليه -قبل البحث في علاقات الثنائيات- أن الآراء في تسمية بحر الرمل قائمة أساسا على التشبيه ، و التشبيه كما نعلم يقوم على ثلاثة أركان هي: المشبه ، المشبه به ، وجه الشبه و الذي يظهر مبدئيا أن العلاقة بين طرفي كل ثنائية في الثنائيات قائمة على التشبيه كذلك ، و من هنا ننتقل :

1 -ثنائية: المرتل / رمل الحصير: وهما طرفا التشبيه، و وجه الشبه هو الانتظام (كما ورد في الرأي الأول...لانتظام تداخل الأسباب و الأوتاد)، فكيف يتجلى هذا الانتظام بين، المرتل/رمل الحصير. إن المرتل هو شخص عاقل قد عزم على الرحلة إلى هدف معين، وإن صفة العقل فيه تحتم عليه ترتيب و تنظيم أسباب الرحلة حتى تكلل بالنجاح. فالمرتل قد نظم أسباب الرحلة ولوازمها كما ينظم نسيج الحصير، لكن نسيج الحصير إنما ينظم بفعل فاعل لا بفعل الحصير نفسه. أي أن فعل التنظيم خارج عن ذات الحصير، فهل المرتل هنا تنظم أسباب رحلته بفعل فاعل أيضا ؟ لعل هذه إحياء أولى من بن الفارض إلى مبدأ التوكل عند الصوفية، فقد ذكر ابن الجوزي عنهم أنه «كان لبعضهم بضاعة فأنفقها وقال: ما أريد أن تكون تقتي إلا باللهلأنهم يظنون أن التوكل قطع الأسباب وإخراج الأموال»⁽¹⁾، و يقول ذو النون المصري و هو أحد كبار الصوفية « سافرت سنين وما صح لي التوكل إلا وقتا واحدا ، ركبت البحر فكسر المركب فتعلقت بخشبة من خشب المركب، فقالت لي نفسي: إن حكم الله عليك بالغرق فما تتفكك هذه الخشبة؟ فخليت الخشبة فطفت على الماء فوقعت على الساحل»⁽²⁾، ومما ذكر ابن الجوزي نصل إلى نتيجة مفادها أن التوكل عندهم هو « كلة الأمر كله إلى ماله، والتعويل على وكالته، و هو من أصعب

(1) أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي ، تلييس إيليس ، دار الفكر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ط1/2001 ، ص 164

(2) المرجع نفسه ، ص 247.

منازل العامة عليهم، لأن حبيبهم لأنفسهم وعدم خروجهم عن حظوظها، وعن مطالبهم الدنيوية تمنعهم من ترك الأسباب بالاعتماد على المسبب الحق، وهو: أعني التوكل. أوهي: السبيل عند الخاصة لعلمهم بأن ملكة الحق للأشياء ملكة عزة لا يشاركه فيها مشارك ليكل شركته إليه، فإن من ضرورة العبودية أن تعلم بأن الله هو مالك الأشياء وحده فقيم يوكله عبده»⁽¹⁾.

ومن هذا فإن ابن الفارض بإشارته هذه والمتمثلة في اختيار بحر الرمل لقصيدته، وبالضبط من خلال الثنائية المرتحل/ رمل الحصر. نستنتج أن ابن الفارض يوحي لنا بأنة من خاصة الصوفية في توكله على الله.

2- ثنائية: المرتحل / المشي السريع: ووجه الشبه هنا هو الخفة والسرعة وهذا واضح جلي فلابد للمرتحل القاصد إلى غاية سامية من أن يخفف السير إليها ويسرع الخطى نحوها، والذي يدفع إلى هذه السرعة هو شدة الشوق إلى المحبوب، والشوق يعني عند ابن الفارض « قواصف قهر المحبة بشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه، وعبر أبو إسماعيل الأنصاري قدس الله سره بأنه هبوب القلب إلى غائب »⁽²⁾.

3- ثنائية: المرتحل / الغناء: ووجه الشبه هنا هو السلاسة و الملائمة ذلك أن المرتحل أو المريد باصطلاح الصوفية لابد أن يكون خطابه سلسا عند مناجاة محبوبه، وأن يختار ما يلائم هذا المحبوب من عبارات حيث تقع منه موقع الراحة والتلذذ بسماعها كما يتلذذ السامع بالغناء العذب.

4- ثنائية: القضاء/ رمل الحصر: وجه الشبه كما ذكرنا سابقا هو الانتظام ، فهل قضاء الرحلة الفارضية يعتريه الانتظام الذي يعترى نسيج الحصر، هذا ما لا يمكن الجزم به أو نفيه إلا بعد استيفاء الدراسة.

5- ثنائية: القضاء / المشي السريع: الأكيد أن فعلا الخفة والسرعة يقعان في هذا الحيز المحدد الذي هو قضاء الرحلة، لكن ما لا يتضح هو مدى تأثير القضاء في حدوث هذين الفعلين.

6- ثنائية: القضاء/ الغناء: يبدو أن ظاهرة الملائمة هنا تطفو إلى السطح حيث يتكيف الغناء والنشيد بما يلائم القضاء المحيط بالمرتحل.

7- ثنائية: الغاية /رمل الحصر: واضح جدا أن الغاية عند ابن الفارض منتظمة انتظاما فائقا يكسبها صفة الوضوح والظهور والتجلي بما لا يدع مجالا للشك في قلب المريد المرتحل إليها.

(1) عبد الرزاق بن أحمد بن محمد القاشاني ، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإقحام ، تح : عاصم إبراهيم الكيالي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1/2004 ، ص 156

(2) المصدر نفسه، ص263

8- ثنائية:الغاية/المشي السريع: يظهر جليا أن بلوغ الغاية يتطلب خفة وسرعة، من جانب المرتحل، يغذيها شوقه الكبير لهذه الغاية، لكن هل هذه الغاية تكتسب في ذاتها صفة الخفة والسرعة؟ لاشك أن هذه الغاية تبدو لابن الفارض وهي تتأ وتبعد بسرعة وخفة عن كل من لا يبذل لها ما تستحقه.

9- ثنائية: الغاية/الغناء: هل هناك تلاعب بين الغاية والغناء؟ إن الغناء هنا لا يعدو كونه مجموعة المجاهدات التي يبذلها المرتحل لبلوغ مقام يتلاءم معها، وهذا المقام هو في حد ذاته الغاية. مما سبق يمكن القول أن ابن الفارض يعطينا إشارات كثيرة تمكننا من إقامة علاقات وطيدة بين خصائص ومميزات بحر الرمل وبين موضوعات قصيدته، وتبدو هذه العلاقات واضحة في كل الثنائيات التي طرفها المرتحل ، وكذلك التي طرفها الغاية ، وتبدو أقل وضوحا في الثنائيات التي أحد طرفيها الفضاء، وكان ابن الفارض يوحي لنا بأن دور الفضاء سواء أكان مكاني أو زمني، مهما بلغ يبقى ضعيفا في توجيهه لفعل الرحلة نحو الغاية السامية المنشودة .

إن فقصيدة (اليائية) مبنية على بحر الرمل في تشكيلها الإيقاعي، وهي مكونة من 151 بيت، وبست تفعيلات لكل بيت ، يصبح مجموع القصيدة 906 تفعيلية موزعة حسب الجدول التالي :

أنوع التفعيلات	عددها
السالمة	510
المحذوفة	302
المخبونة	94
المجموع	906

من هنا يتضح لنا أن التفعيلات السالمة هي المهيمنة ، « مما يوحي بأن منتج الخطاب حاضر الوعي إثناء الإنشاء، متهيئ الطاقة للإحاطة بتفاصيل التجربة وإرسال مضامينها إلى المتلقي»⁽¹⁾.

فتكون النسبة المئوية لكل تفعيلية في القصيدة كالتالي:

نوع التفعيلة	النسبة
السالمة	56.29 %
المحذوفة	33.33 %
المخبونة	10.37 %
المجموع	100 %

(1) ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم و الاتجازات) ، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ص 228

لقد رأينا ورود الزحاف والعلة بصورة متنقلة بين الحذف و الخبن.

إن الوقفة مع « طبيعة الزحاف الوارد هنا، القائم على الحذف، تحيل إلى طبيعة الخطاب الصوفي متجليا في البناء العروضي، وهي طبيعية جانحة كثيرا إلى المختزل، والمسكوت عنه، والمحذوف، والمنفتح على التأويل وما إلى ذلك من عناصر البنية الوظيفية في الشعر الصوفي »⁽¹⁾.

و دلالة الاختزال واضحة في زحاف الخبن.

فالخبن لغة: تقصير الثوب وتقليصه بالخياطة⁽²⁾.

ويطلق على جمع ذيل الثوب من الأمام إلى الصدر لوضع شيء فيه، وجاء في القاموس خبن الثوب وغيره يخبنه خَبْنًا و خِبَانًا عطفه وخاطه ليقصره⁽³⁾.

و اصطلاحا: « حذف الثاني الساكن، وفيه مناسبة للمعنى اللغوي و وجه المناسبة أن عطف الثوب لتقصيره يؤدي إلى سقوط ثانيه، واقترابه من الأرض لأنه صار نهاية ، ومن ثمَّ شبه به الحرف الثاني حال سقوطه و حذفه »⁽⁴⁾.

فكان ابن الفارض هنا يعمد إلى تقصير خطابه وتقليصه بواسطة الخبن، لكي يتناسب مع مقام المتلقي الذي يفترض فيه ابن الفارض أنه يفهم بالإشارات والإيماءات-أكثر مما يفهم بالتصريح اللغوي الواضح- أو ما يعرف عند الصوفية بالتلويح الذي هو « إشارة تدق عن العبارة »⁽⁵⁾ بل إن هذه المعاناة الصوفية تجنح بابن الفارض إلى الخرس الذي هو «إجمال الخطاب لضرب من القهر »⁽⁶⁾.

لكن ما هذا القهر الذي يتعرض له ابن الفارض مما يدفعه على الخرس؟ إن ابن الفارض الباث (المرسل) في هذا النص، إنما هو في الوقت نفسه متلقي، الواردات الإلهية أو ما يعرف بالخواطر، والخاطر « هو ما يرد على القلب من الخطاب ربانيا كان أو ملكيا أو نفسانيا أو شيطانيا. من غير إقامة وقد يكون بوارد لا تعمل فيه للعبد. فالخاطر الرباني: يسمى خاطر حق والملكي يسمى: بالإلهام والنفسي يسمى: بالهاجس والشيطاني يسمى : بالوسواس »⁽⁷⁾. فقولهم «من غير إقامة» يعني أن هذا المتلقي (ابن الفارض هنا) قد عاد من رحلته، من حضرة الحق إلى الخلق، فصار « باثا (مرسلا) يسعى لنقل ما تلقاه إلى الخلق. فتكون معانيه جديدة ناتجة عن تفاعله

(1) ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص 129

(2) أنظر: لسان العرب ، مادة (خ.ب.ن)

(3) أنظر :القاموس المحيط ،مادة (خ.ب.ن)

(4) مأمون عبد الحليم وجيه ،العروض والقافية، ص 23

(5) القاشاني ،لطائف الأعلام، ص 143

(6) المرجع نفسه، ص 204

(7) المرجع نفسه ص 203.

باللغة. إذ يجد نظام اللغة العادية عاجزا عن نقل هذه التجربة، فيسفر هذا التفاعل عن لغة خاصة هي لغة «الإشارة» التي توازي لغة «العبارة» يقول ابن عربي: «كل علم إذا بسطته العبارة، حسن وفهم معناه أو قارب وعذب عند السامع الفهم، فهو علم العقل النظري لأنه تحت إدراكه، ومما يستقل به لو نظر، إلا علم الأسرار، فإنه إذا أخذته العبارة سمح واعتاص على الأفهام دركه وخشن، وربما مجته العقول الضعيفة المتعصبة التي لم تتوفر لتصريف حقيقتها التي جعل الله فيها من النظر والبحث. ولهذا صاحب العلم كثيرا ما يوصله إلى الأفهام بضرب الأمثلة والمخاطبات الشعرية»⁽¹⁾.

إن فانحراف ابن الفارض إلى الخبن في التفعيلة له دوافع فرضتها طبيعة الخطاب وطبيعة المتلقي وكذلك طبيعة المخاطب نفسه، ومنها:

⁽¹⁾ تقليص الخطاب وتقصيره.

⁽²⁾ الميل إلى لغة الإشارة التي هي لغة الخاصة العارفين عند الصوفية.

⁽³⁾ وقوع ابن الفارض تحت قهر اللغة الذي يتجلى في عجز هذه اللغة عن التعبير عن معاناته وخواطره.

(1) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الصوفي والتأويل، منشورات زاوية الرباط-المغرب، ط 1 / 2007، ص 186/187

5- القافية: حروفها وحركاتها

القافية مشتقة من قفا الأثر يققوه إذا تتبعه، وسميت نهاية البيت قافية لأنها تقفو أثر كل بيت، فهي فاعلة، وقيل هي فاعلة بمعنى مفعولة أي مقفوة، لأن الشاعر يققوها إذ تجري له في البيت الأول سجية فيتتبعها ويقفوها بعد ذلك⁽¹⁾.

إن فاهم عناصر القافية أن تكون تابعة لما يأتي قبلها، وتكون خاتمة، و أنها تلتزم على مدى القصيدة. وعلى هذا « فالقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»⁽²⁾، لذلك فالقافية عنصر أساسي في بناء المعنى في القصيدة واستيفاء إحياءاته ودلالاته، «فالحقيقة أن القافية ليست أداة وليست وسيلة متعلقة بشيء آخر، ولكنها عامل مستقل أو صورة تضاف إلى غيرها، وهي مثل هذه الصور الأخيرة لا تبدو وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى»⁽³⁾.

مما سبق تبين أن القافية تأتي في آخر البيت وتحدث تكرارا صوتيا منتظما، وأن لها علاقة بالمعنى، لكن هل حدد النقاد العرب القافية بمفهوم مضبوط؟

إن المنتبج لحركة النقد العربي القديم يلحظ بجلاء ذلك الاهتمام البالغ من النقاد العرب بتعريف قافية شعرهم، واختلفوا في ذلك بصفة ملحوظة، فأعطوا لهذا المفهوم عدة تعاريف نذكر منها:⁽⁴⁾

- التعريف الأول للخليل بن أحمد: القافية هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منها.

و تطبيقا لهذا التعريف فإن القافية في يائية ابن الفارض هي:

منعما عرج على كثنان طي

بأن طي

0/ /0/

فالقافية هي (بـانـطي)

(1) مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية، ص 283

(2) جون كوهين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف ، مصر، ط3/1993 ، ص98

(3) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي ص 185

(4) مصطفى حركات نظرية الوزن، ص 208

- التعريف الثاني للخليل أيضاً: القافية هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير و تكون القافية هنا:
منعما عرج على كثنان طي
ن طي
0/ /

فالقافية هي (بـطي).

- من الناس من يرى أن القافية هي القصيدة كلها.
- و منهم من يرى أن القافية هي البيت و ذلك ربما لأن البيت يكرر وزنه طول القصيدة.
- و يرى سعيد بن مسعدة الأحمشي الأوسط: أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت .
- و يقول قطرب أن القافية: هي حرف الروي و ذلك لأننا نقول قافية القصيدة ياء أو لام أو راء.
- و يقول أبو موسى الحامض: القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات ، والتتوخي صاحب كتاب القوافي يرى أن هذا القول جيد.
- و من بين هذه التعاريف أقوال لا تصلح، فالقافية ليست القصيدة و لا البيت و لا آخر كلمة منه، كما لا يمكن أن تقتصر على الحروف و الروي.
- و يبقى لنا تعريف الخليل والتعريف الأخير لأبي موسى الحامض كمنطلقات لتحديد المفهوم، ولعل أرجح هذه الأقوال وأصبها « هو رأي الخليل بن أحمد و قد رجحه ابن رشيق و قدمه على غيره قائلًا: اختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، و القافية على هذا المذهب و هو الصحيح، و تكون مرة بعض كلمة و مرة كلمة و مرة كلمتين »⁽¹⁾.
- و القافية بهذا الشكل في هذا النص مكونة من متحرك فساكن ثم متحرك و متحرك فساكن، أي بهذا الرسم (0//0/ ← فاعلن) أي أن التفعيلة الأخيرة من بحر الرمل هي القافية.
- و قد جاءت القافية مقيدة أي أنها تنتهي بحرف ساكن، رغم أن هذا النوع من القوافي -أي المقيدة- «قليل الشبوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10% وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم بل لا يزال الملحن يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها ، و تكثر هذه القافية في بحر الرمل

(1) مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية، ص 284

بنسبة تفوق أي بحر»⁽¹⁾. إذن فابن الفارض يعطي قصيدته بعدا جماليا آخر ينبثق من خلال البنية الإيقاعية ، حيث يحدث تناسبا بين الوزن و الموضوع و نوع القافية.

لقد تم التطرق إلى مفهوم القافية والاختلافات فيه، ثم استقر الرأي على أن قول الخليل هو الأصح و الأرجح، لكن اللافت للانتباه في ياتية ابن الفارض هو حرصه الشديد على استقلال الحرفين الأخيرين من القافية عن بقية حروفها، أي استقلال حرف الروي (ي) و الحرف المتحرك الذي قبله () و هو مفتوح في كل أبيات القصيدة، بحيث يشكل الحرفان الأخيران وحدة دلالية تحمل دلالتها في نفسها ، فقد جاء الحرفان مستقلان في 70 بيت من 151 بيت أي بنسبة 46.36% و هي نسبة عالية لابد أنها تحمل دلالات أراد ابن الفارض إيصالها؟ فما هي هذه الدلالات يا ترى؟

لعل السمة البارزة هنا هي سمة الاستقلال، و هي تعني الانفصال المورفولوجي أو الجسدي عن بقية مكونات البنية العامة، فإذا كان الاتصال عند ابن الفارض هو « مقام توارد الأمداد من حضرة الكريم الجواد، و الاتصال هو أحد المنازل العشرة التي يشتمل عليها قسم الحقائق، فإن السائر إلى الله تعالى إذا انتهى به إلى مقام البسط الذي يوجب السكر، فإن ارتقى عنه إلى مقام الصحو نزل بعده في منزلة الاتصال، ثم ينفصل عن رؤية الاتصال المنبئ عن نوع من الانفصال»⁽²⁾، فالانفصال مقام أعلى من مقام الاتصال، فكان ابن الفارض بهذا التوجه الانفصالي في بنية القافية يبعث برسالة مفادها أنه يسعى في رحلته الروحية هذه إلى بلوغ مقام الانفصال بل و تجاوزه إلى مقامات أخرى أسمى و أرفع.

و لعل هذا الاستقلال التقفوي يرمز من جهة أخرى إلى مبدأ العزلة الذي ينتهجه الصوفية في رحلتهم نحو الكمال، و العزلة « سبب لصمت اللسان فمن اعتزل عن الناس لم يجد من يحادثه فأذاه ذلك إلى الصمت باللسان، و العزلة على قسمين عزلة المريدين و هي بالأجسام عن مخالطة الأغيار، و عزلة المحققين و هي بالقلوب عن الأكوان فليست قلوبهم مجالا لشيء سوى العلم بالله تعالى الذي هو شاهد الحق فيها، الحاصل من المشاهدة، و للمعتزلين نيات ثلاث: نية اتقاء شر الناس، ونية اتقاء شره المتعدي إلى الغير، وهو أرفع من الأول؛ فإن في الأول سوء الظن بالناس، في الثاني سوء الظن بنفسه، وسوء الظن بنفسك أولى لأنك بنفسك أعرف. ونية إثارة صحبة من جانب المملأ الأعلى، فأعلى الناس من اعتزل عن نفسه إثارة لصحبة ربه، فمن أثر العزلة على

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260

(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 45

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

المخالطة فقد أثر ربه على غيره، و من أثر ربه لم يعرف أحد ما يعطيه الله تعالى من المواهب والأسرار، فإنه لا تقع العزلة أبداً في القلب إلا من وحشة تطراً على القلب من المعتزل عنه وأنس بالمعتزل إليه، وهو الذي يسوقه إلى العزلة؛ فإذا كانت العزلة تغني عن شرط الصمت، فإن الصمت لازم لها، فهذا صمت اللسان»⁽¹⁾.

فابن الفارض بهذا الاستقلال في القافية يرمز إلى سعيه إلى العزلة، لكنها عزلة تؤدي إلى اجتماع بل إلى صحبة من جانب الملا الأعلى، إنها عزلة تولد ثلاث أشياء هي:

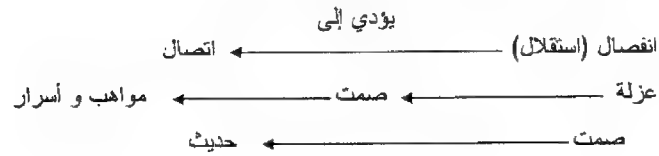
■ الصحبة.

■ المواهب والأسرار .

■ الصمت.

ذلك أن «من لازم العزلة وقف على أسرار الوجدانية الإلهية، ومن التزم الصمت في جميع الأحوال كلها لم يبق له حديث إلا مع ربه، فإن الصمت على الإنسان محال في نفسه فإذا انتقل من الحديث مع الأغيار إلى الحديث مع ربه كان نجياً مقرباً مؤيداً في نطقه إذا نطق نطق بالصواب»⁽²⁾.

إذن فاستقلالية القافية عند ابن الفارض تنبثق منها ما يلي:



(1) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق محمد عبد الكريم النمر، دار الكتب العلمية / لبنان، ط1/ 2007 ، 390

(2) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، ص 390-391

6- حرف الروي:

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. و تنسب إليه، فهو أقل ما يمكن أن يراعى تكراره، و ما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات و هو الذي تنسب إليه القصائد أحيانا، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات⁽¹⁾.

ولهذا تنسب قصيدة ابن الفارض التي هي موضوع الدراسة إلى رويها (الياء)؛ فنقول يائية ابن الفارض. والياء حرف مخرجه الأصلي اللسان، وبالضبط وسط اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، و هو يشترك في ذلك مع الجيم و الشين⁽²⁾. و قد جاء حرف الياء في هذه القصيدة لينا، ذلك أن اللين اصطلاحاً هو: « إخراج الحرف من مخرجه بسهولة و بدون كلفة على اللسان و له حرفان هما: الواو و الياء الساكنان المفتوح ما قبلهما»⁽³⁾، و الياء التي هي روي هذه القصيدة جاءت ساكنة و ما قبلها مفتوح في كل الأبيات و بالتالي فهي لينة.

و قد أدت الصوائت (الأصوات اللينة) مهمة جليلة في اللغة العربية، حيث تعتبر أساساً لقوة السماع في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة و هذه الخاصية كانت طابع العلم العربي حيث تواتر بواسطة الرواية حتى عصر التدوين⁽⁴⁾.

مما سبق نتضح ثلاث سمات أسلوبية في الروي، تدعو إلى تفسيرها والتعقيب عن إحياءاتها ودلالاتها، وهذه السمات هي:

1- حرف الياء في حد ذاته.

2- السكون في حرف الياء.

3- اللين في حرف الياء.

و من المسلم به عند الصوفية أن هذه العلامات تحمل دلالات أخرى غير تلك المألوفة؛ ذلك أن «الخطاب الصوفي يقترح مفهوماً جديداً ضمنه قراءته للنصوص، هو مفهوم "الإشارة" متجاوزاً به مفهوم "التأويل" ومنسجماً مع مفهوم "الكشف" الذي هو مفهوم جوهري في نظرية المعرفة الصوفية»⁽⁵⁾.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247

(2) يحيى عبد الرزاق الغوثاني، علم التجويد (أحكام نظرية و ملاحظات تطبيقية) ، دار الفوثاني، دمشق، ط4 ، 2004 ، ص 80

(3) المرجع نفسه، ص 109

(4) بتصرف/محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 163

(5) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، ص 211

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

و هذه القراءة الاشارية عند الصوفية متميزة عن القراءة التفسيرية و التأويلية بعدة أمور أبرزها: (1)

الأول: أن القراءة الاشارية موجهة بمقصد المتلقي، و مرتبطة بسياقه التفاعلي أكثر مما هي مرتبطة بالمسياق التداولي الفعلي الذي نتجت عنه الرسالة، فتنتج عنها دلالة موازية تعكس تفاعل المتلقي بالعالم.

الثاني: أنها قراءة تجعل المتلقي باثا -بدوره، يسعى من خلال "الإشارة" إلى نقل تجربته التفاعلية بالنص و بالعالم - إلى متلق لا يلبث بدوره أن يتحول إلى باث، و هكذا في عملية ممتدة نحو اللانهاية.

الثالث: أنها لا تستمد مصداقيتها من المشار إليه، بل من المتلقي و هو ما يرفع عن الرسالة الدلالة المرجعية.

الرابع: أنها تفترض علاقة جديدة خارج العلاقات البلاغية المحصورة و الجاهزة. و انطلاقا من هذا المفهوم للقراءة الاشارية عند الصوفية، فلا بد أن للحروف دلالات غير تلك الدلالات المرجعية؛ فالحروف والحركات و الكلمات « ليست مجرد مستويات للغة تمكن وفق نظام معين من تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع » (2)، بل هي تتجاوز ذلك بمراحل، و هذا ما يتجلى في دراسة روي هذه القصيدة (الذي هو الياء).

1- حرف الياء في حد ذاته:

حرف الياء الذي هو نهاية كل بيت من أبيات القصيدة الفارضية، إنما يرمز إلى الهو كما يقول ابن عربي في كتابه الياء : « فهذا كتاب الياء و هو كتاب الهو و اعلموا وفقكم الله أن الهو كناية عن الأحنية و لهذا قيل في النسب الإلهي قل هو الله أحد ، فهي الذات المطلقة التي لا تتركها الوجوه بأبصارها و لا عقول بأفكارها » (3)، ثم « انه ليس في الكنايات من يقرب من الهو إلا الياء و لاسيما إذا اقترن معها اللام من لي أو الإن من إني، فلياء سلطان عظيم لا يقرب أحد إليه إلا حكم عليه، و لهذا إذا أراد الإن أن يبقى على مرتبة و لا يتأثر يأخذ نون الوقاية مجنا بينه و بين الياء فيقع الأثر على نون الوقاية و يسلم الإن من قوله: إني فالنون الثانية نون الوقاية لا هي نون الحقيقة و كذلك الأفعال في ضربيني و يكرمني فأكرمني لولا نون الوقاية لأثرن في الأفعال و هذا من قوة سلطانها وهي متوسطة بين الأنا و الهو..... و أعلموا أن الهو تطلب الياء

(1) المرجع نفسه، ص 212 و ما بعدها

(2) المرجع نفسه ص 165

(3) ابن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، ص 107

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

أكثر من أي سائر الكنايات فالإباء فهوانية (*) للأحدية و الهو فهوانية لنا، و الإن موجود محقق مؤيد مطلوب و لغيره و هو الإباء، ثم قد يكون الهو فهوانيا للأحدية «⁽¹⁾».

مما سبق يمكن القول بأن للإباء دلالات عدة في هذا الخطاب الفارضي منها:

- أن الإباء ترمز للهو الذي هو كناية عن الأحدية المطلقة.
 - أن للإباء سلطان عظيم لا يمكن الوصول إليه إلا بالوساطة.
 - أن الإباء هي فهوانية للأحدية، أي هي وسيلة خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثل.
- فالإباء في هذا الخطاب الفارضي تؤدي دلالات عديدة في زمن واحد، فهي الخطاب و في الآن نفسه هي المخاطب أو بتعبير أدق هي الرسالة و المتلقي في آن واحد..... فكيف تصبح الرسالة هي ذاتها المتلقي؟! ألا يحيلنا هذا إلى فكرة الحلول و الاتحاد عند الصوفية، فقد يطلقون مصطلح الاتحاد « و يريدون به حالة العبد عند انمحاق خلقيته في نور حقيقته، بحيث تزول عنه أحكام الكثرة، و يتحقق بالوحدة المشار إلى المتحقق بذلك بكونه مظهر أحدى الجمع..... و هذا الاتحاد الذي أشار إليه (عمر بن الفارض) بقوله:

و لما شَعَبْتُ الصَّدْعَ و التَامَسْتُ قَطُورُ شَمَلْتُ بَفَرْقِ الوَصْفِ غَيْرَ مَشَبَّتْ
تَحَقَّقْتُ أَنَا فِي الحَقِيقَةِ وَاحِدٌ وَ أَثْبَتَ صَحْوَ الجَمْعِ مَحْوَ التَّشَبُّتِ

فقوله: و لما شَعَبْتُ الصَّدْعَ ، يعني و لما رجعت في سرب نازلا ثم صاعدا بتقلباتي في أغوار الحب، و تنقلاتي في أطوار القرب، عاريا عن جميع مراتب التفرقة، و عن رؤيته إلى حضرة أحدى الجمع، بحيث لم تبق تفرقة بيني من حيث عيني و بيني من حيث حقيقة الحقائق، و بيني من حيث التجلي الأول(**) تحققت من أنني و حضرة محبوبي عين ذات واحدة⁽²⁾.

فالإباء هنا تدل على اتحاد ابن الفارض في محبوبه و حلوله فيه، و قد تموضعت الإباء في نهاية كل بيت و في نهاية القصيدة، فكان ابن الفارض يقول بأن نهايته المحتومة و غايته المطلقة هو الوصول و الاتحاد و الحلول.

(*) الفهوانية: يعنون بها خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثل.

(1) المرجع نفسه، ص 108 و ما بعدها

(**) التجلي الأول: إنما هو عبارة عن شهود الذات نفسها و ادراكها من حيث وحدتها بجميع اعتباراتها و شؤونها، فظهرت الذات نفسها لنفسها بهذا التجلي والظهور و بحسبه، و حضرت معها بلا توهم تقدم أسرار و غيبة و فقدان. عن القاشاني/ ص 117

(2) القاشاني، لطائف الأعلام، ص 44

2- السكون في حرف الياء:

يذهب بعض أهل اللغة إلى أن « تسكين آخر الكلمة المعربة أينما كانت أو فعلا مضارعاً إنما يكون للوزن و لم يحاولوا أن يلتصقوا لذلك وجهاً في العربية إلا أنه للوزن »⁽¹⁾. ويذهب آخرون إلى اعتبار داعي التخفيف في تسكين آخر المُعَرَّبَةِ، و من هؤلاء ابن مالك الذي أشار بأن: «حذف نون الرفع في موضع الرفع لمجرد التخفيف ثابت في الكلام الفصيح، نثره و نظمه، و سبب هذا الحذف -كراهية تفضيل الناقب عن المنوب عنه- و ذلك أن النون ناتبة عن الضمة، و الضمة قد حذفت لمجرد التخفيف..... فابن مالك يقيس جواز حذف النون من الفعل المضارع المرفوع -في حال إسناده إلى ألف الاثنين أو واو الجماعة أو ياء المخاطب- على جواز حذف الضمة من الفعل المرفوع المجرد من هذه الضمائر و يبين أن ذلك ضرب من التخفيف وهذا دليل على أن تسكين آخر الكلمة المعربة ليس إسقاطاً للعلامة الإعرابية أو تقليداً من قيمتها في الجملة، إذ هي إحدى القرائن اللفظية التي تعين على فهم الجملة و معرفة عناصرها و وظيفة كل عنصر مع القرائن المعنوية واللفظية الأخرى»⁽²⁾؛ فحذف الحركة الإعرابية إذن يرجع إلى سبب صرفي و هو التخفيف⁽³⁾.

هذه بعض دلالات السكون اللغوية أو بالأحرى وظائفه التي ترجع في الغالب إلى أسباب إيقاعية موسيقية اصطلاح عليها بـ: مراعاة الوزن، التخفيف، و نحن هنا لا ننكر أثر تقييد القافية الفارضية في الحفاظ على الوزن وسلامته، إضافة إلى إضفاء طابع خفيف سلس و غنائي عليه، وهو ما يتلاءم مع مقولة السماع عن الصوفية، لكن الدراسة الأسلوبية للنص الأدبي تبحث في ما وراء اللغة و تستهدف الدلالات الهامشية المتشظية للظاهرة اللغوية، و من هنا يحق لنا أن نتساءل عن دلالة السكون في الخطاب الفارضي . أي في روي القصيدة؟

السكون « الذي هو وقار، لا الذي هو فقد الحركة، و هو في هذه الطريق عبارة عما تجده النفس من الطمأنينة عند تنزل الغيب، و قول السكونية خلسة لذينة تثبت زماناً، أو جلسات مثالية لا تنقطع حيناً من الزمان»⁽⁴⁾، فسكون روي الخطاب الفارضي هنا لا يعني أنه قد فقد حركيته وإنما هو يخلل على أن المرسل قد امتلأ طمأنينة ممزوجة باللذة المتولدة من أفعال التخاطر والمكاشفة مع

(1) أحمد محمد عبد الراضي، قضايا الصرفية و النحوية في حاشية البلجوري على جوهرة التوحيد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1428، ص 76-77

(2) أحمد محمد عبد الراضي، قضايا الصرفية و النحوية، ص 78-79 لمجلة علي ابن مالك، شواهد التوضيح و التصحيح ص 170، 171، 172

(3) المرجع نفسه، ص 79

(4) قشاشي، لطف الإعلام، ص 252

المحبوب و حضرت؛ فلا يليق « بحضرة الحق الرقص و الرفق و إن كان هو الخالق لها و لكن لها مواطن..... فمساعدة الحق موقوفة على الهيبة و الهيبة تسكن و لا تحرك فكما يكون مع الحركة البركة الكونية، فكذلك مع السكون البركة الإلهية.... فالسكون ثبوت عند الحق و الحركة خروج و كل من تحرك و قال أشهدني الحق و شاهدته فهو كاذب»⁽¹⁾.

إن السكون في الخطاب الفارضي إنما هو آلية و وسيلة لبلوغ غايات أسمى من جهة، وهو من جهة أخرى يعبر عن حالات خاصة.

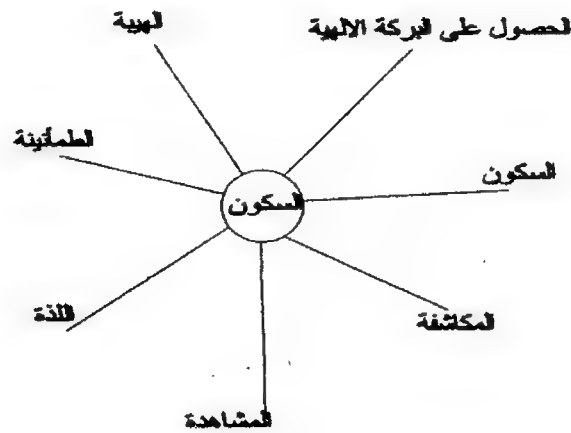
«الحالات التي يعبر عنها: الهيبة، الطمأنينة، اللذة

السكون

الغايات التي يرجوها: المشاهدة، المكاشفة، الثبوت عند الحق، الحصول على

البركة الإلهية.

فالسكون في روي الخطاب الفارضي هو نواة تتبثق منها حالات و غايات متعددة كما في الشكل التالي:



(1) ابن عربي، رسائل ابن عربي، ص 205

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

7- التكرار في القوافي:

من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تلفت الدارس لهذا الخطاب الفارضي، ظاهرة التكرار في القوافي، و هذا الجدول يوضح هذه الظاهرة :

الكلمة	الأبيات التي وردت فيها	عدد المرات
طي	1-5-12-13-103-107-115-116-133-136	10 مرات
حي	2-8-43-83-87-89-117-122-54	9 مرات
أخي	9-42	2 مرة
جي	44-77	2 مرة
في	4-48-57	3
لي	6-10-30-79-110	5
تتاي	7-11	2
ري	14-17-53-59-124-126-143-93	8
زي	8-33-45-76-86	5
عي	15-99-111-132-138	5
غي	21-34-66-68	4
أي	16-67-91-146-147-148	6
كي	21-22-23-24-127-128	6
شي	26-28-47-92-134-150	6
بي	37-135-145	3
علي	40-137	2
جلي	49-55-142	3
تدي	149-99-81-69	4
المجموع		85 مرة

و هذا يعني أن 85 بيت من أبيات القصيدة اعتمدت على تكرار في القافية، في حين أن 66 بيت اعتمدت على قافية غير مكررة و هو ما يعطينا النسب التالية:

القافية	عدد الأبيات	النسبة
القافية المكررة	85 بيت	% 56.29
القافية غير المكررة	66 بيت	% 43.71

من الواضح -بناء على الإحصاءات - أن ظاهرة تكرار القافية هي المهيمنة على هذا الخطاب الفارضي، بل إن هذه الظاهرة التي تعد في الأصل انزياحا عن البنية الأصلية للخطاب الشعري،

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

قد أزاحت النمط المألوف للخطاب الشعري و حلت محله و سيطرت على أغلب أجزاء الخطاب الفارضي.

إن ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية المنتشرة في لغة الشعر وذلك «لما لها من دلالات معنوية تتخطى وجودها اللغوي، فالتكرار فضلاً عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري فإن له دوراً دلالياً على مستوى الصيغة و التركيب، فهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيتها»⁽¹⁾، وستحاول هذه الدراسة من خلال بعض الأمثلة أن تكشف عن أسرار تكرار ابن الفارض للقافية بصفة مكثفة.

1- سائق الأظعان يطوي البيد طي	منعما عرج على كثران طي
5- خافيا عن عائد لاح كما	لاح في برديه بعد النشر طي
12- تشر الكاشح ما كان له	طاوي الكشح قبيل الناي طي
13- في هواكم رمضان عمره	ينفضي ما بين إحياء و طي
103- لو طويتم نصح جبار لم يكن	فيه يوماً يال طيا يال طي
107- مظهر ما كنت أخفي من قديم	حديث صانته منسي طي
115- يا أصبحابي تهادي بيئنا	و لبعد بيننا لم يقض طي
116- عهدكم وهنا كبيت العنكبوت	و عهدي كقارب أد طي
133- سيء بي إن فاتني من فاتني	الخبث ما جبت إليه السيء طي
136- خففي الوطء ففي الحيف سلمت	على غير فؤاد لم تظي

إن أول ملاحظة يمكن أن نسجلها عن هذه الأبيات هي أنها متفرقة، متوزعة على أجزاء الخطاب الشعري، فمنها ما جاء في البداية (من الأبيات 1، 5، 12، 13) ومنها ما جاء في الوسط (الأبيات 103، 107، 115، 116) ومنها ما يمكن أن نعتبره جاء في النهاية (الأبيات 133، 136) و لعل هذا التفرق يوحي بعدم وجود أي علاقات معنوية أو دلالية تربط بين هذه الأبيات، إذن فالملاحظة الأولية تعطينا النتائج التالية:

أ- الترابط التسلسلي ← سلبي (-)

ب- الترابط الدلالي (المعنوي) ← سلبي (-)

ت- الترابط اللفظي ← إيجابي (+) (لفظة طي)

إنّ فهناك رابط وحيد بين هذه الأبيات و هو رابط لفظي يتمثل في تكرار كلمة (طي) في كل هذه الأبيات.

(1) محمد راضي جعفر، الأعراب في الشعر العراقي، ص 94

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

قلنا أن هذه النتائج هي حصيلة الملاحظة الأولية، فماذا لو عمقنا الملاحظة أكثر و حاولنا تتبع دلالات الأبيات، أو بالضبط دلالات كلمة (طي) في الأبيات .

رقم البيت	الكلمة	الدلالة
1	طي	هي القبيلة المعروفة و ترمز إلى المحبوب المنشود
5	طي	جاءت نقيض للنشر و هي ترمز إلى جزء من معاناة الشاعر من أجل بلوغ المحبوب / معاناة ذاتية
12	طي	بمعنى الكتمان و هو جزء من معاناة الشاعر لكنها معاناة يسببها الآخر
13	طي	نقيض الأحياء، و هي تعبر عن معاناة الشوق عند الشاعر
103	طي	يعود مرة أخرى لمعنى القبيلة أو المحبوب
107	طي	بمعنى الكتمان، لكنه كتمان انقضى و حل محله البوح و الإظهار
115	طي	بمعنى انقضاء البعد وزواله
116	طي	يجدد عهد الوفاء المثين لحبوبة
133	طي	بمعنى السرعة و يرمز اجتهاده في العودة السريعة إلى محبوبه
136	طي	هنا يتغير معنى طي إلى الوطاء بمعنى الدوس، و هو ما يدل على التلامس و الالتحام، فابن الفارض في آخر بيت يحوي قافية (طي) يوحى لنا بأنه وصل إلى محبوبه و التحم به.

و ما يمكن ملاحظته في قافية (طي) أنها جاءت مستقلة منفصلة في كل الأبيات إلا في البيت الأخير حيث اتصلت بحرف التاء فجاءت: تطي، و كان هذا الاتصال والالتحام يعبر عن حالة الشاعر مع محبوبه، فالتاء هي الشاعر المحب، و طي هي المحبوب:

$$\begin{array}{c} \text{ت} + \text{طي} = \text{تطي} \\ \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \\ \text{محب} + \text{محبوب} = \text{حلول واتحاد} \end{array}$$

ويمكن القول بأن رحلة كلمة (طي) القافية، في القصيدة تمثل رحلة الشاعر نحو محبوبه، و نتلمسها عبر الأبيات كما يلي:

البيت 1: إجمال ذكر الرحلة والغاية منها و هي بلوغ المحبوب.

الأبيات 5، 12، 13: ذكر معاناة الشاعر جراء بعد محبوبه.

البيت 103: تذكر المحبوب مرة أخرى و هو ما ينكي المعاناة.

الأبيات 107، 115، 116، 133: ذكر انفراج المعاناة و قرب اللقاء.

البيت 136: حدوث اللقاء و الاتحاد و بذلك تمت الغاية.

ومن هنا نخلص إلى نتائج الملاحظة المعمقة و هي:

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

أ- الترابط التسلسلي ← (+)

ب- الترابط الدلالي (المعنوي) ← (+)

ت- الترابط اللفظي ← (+)

ونكتفي بذكر هذا المثال فقط، ذلك أن المقام لا يسمح بالإطالة أكثر في شرح أمثلة أخرى، وكذلك لأن كلمة (طي) هي الكلمة المحورية التي تدور عليها القصيدة كما ذكرنا سابقا. ويمكن إجمالاً القول بأن التكرار في القافية في هذا الخطاب الفارضي لم يأت اعتباطاً ولا جريا وراء القافية، بل هو تكرار يخفي تحته دلالات وإحياءات تتبثق من اللاشعور وتتطلب دراسات قائمة بذاتها للكشف عنها.

ثانياً: الموسيقى الداخلية

تمهيد:

الموسيقى في الخطاب الشعري العمودي قسمان:

الأول الموسيقى الخارجية وهي تشمل الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن و القافية كما مر بنا. والثاني موسيقى داخلية، وهي موسيقى خفية لا تترك للوهلة الأولى، ولكن نحس أثرها فيما يشع في النص من جو يلائم حالة الشاعر النفسية، ويتواءم مع تجربته كالذي نحسه من الحزن الخافت و الألم المنغص، أو نشوة الفخر والانتصار⁽¹⁾.

وتقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها: اختيار الشاعر لألفاظه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها، وتأليفها في صورة صوتية معينة، فنحس حين قراءة فنه أن الشاعر يرجع نغماً داخلياً في أعماق وجدانه، وترجع الموسيقى الداخلية إجمالاً إلى عدة أسباب كالمملكة الشعرية للشاعر ومدى نضجها، واستغراق الشاعر في تجربته الشعورية من عدمه، وصدق الفني، ومدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية⁽²⁾.

ولما كانت إيقاعات الشعر تتحقق من خلال الكلمة سواء أكان ذلك في وظيفتها أم معناها، أم في أصواتها، وجرسها وتصريفاتها، وإشغافاتها وإحياءاتها، ودلالاتها، ومكانتها من السياق وجب على الأديب أن يحسن الانتقاء لتصبح السلسلة الانتقائية وحدة جمالية، ومظهراً من مظاهر الفن الجمالي، لأن الكلمات ما هي إلا علاقات صوتية منطوقة، أو مهموسة، أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كله، ليحدث به الرنين، أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ، ثم قدرته على الملائمة بين ألفاظه، وإحياءاته الفكرية، ثم القوة التعبيرية للكلمات، مبادئ هامة ضرورية ينبغي أن تتوافر لدى كل شاعر عند التعرض للغة، لأن سوء الاختيار يؤدي إلى إضعاف الجانب الإيقاعي في الشعر، و من ثمة الفشل في الإنشاد و التبليغ⁽³⁾ لذا كان القرطاجني يوصي الشاعر بأن يختار «المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملاحظة حروفها، وانتظامها، و صيغها، و مقاديرها و اجتناب ما يقيح من ذلك»⁽⁴⁾.

فكيف كان تعامل ابن الفارض مع الموسيقى الداخلية في بانيته؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه في الصفحات التالية.

(1) بتصرف/سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم -دراسة أسلوبية- ص 243

(2) بتصرف/المرجع نفسه، ص 244

(3) بتصرف/أربع بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 29

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 222

1- التجنيس:

توسع العرب كثيرا في دراسة الجنس، وأولوه من العناية والاهتمام حتى صار "موضة العصر" عند بعض الشعراء، فابن المعتز ألف كتابا سماه "البيدع"⁽¹⁾ أفرد فيه بابا خاصا للجناس خصه بأمثلة كثيرة، غير أن هذا الضرب من البلاغة شهد خلاقات كثيرة دارت حول مصطلحه، وحده وأنواعه التي تدرج في صلبه⁽²⁾، وأمام هذه الخلاقات التي تتطلب التوسع، وبما أن هدفنا هو تطبيقي بالدرجة الأولى، فإننا نجد أنفسنا مجبرين على اختيار ما غلب وشاع عند العرب بمقتضى الزمان في هذه القضية والجناس هو: «استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربين أو متحدين في الأصوات ومختلفين في المعنى»⁽³⁾، فظاهرة «التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة»⁽⁴⁾، وأهم أشكال الجنس في هذا الخطاب الفارضي الذي بين يدينا هي:

❖ **الجناس بمراعاة التصدير:** «التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو و يتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة للبيت و إطارا لعناصر قافيته، مرة أولى في صلب البيت ، قبل استعماله مرة ثانية في آخره»⁽⁵⁾ و أهم صورته:

▪ ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر

و صورته: (.....) (.....)

و قد ورد في القصيدة في تسعة أبيات و هي : البيت 01 -26-28-36-62-73-74-121-131 و مثاله ما جاء في مطلع القصيدة:

1- سائق الأظعان يطوي البيد طي منكما عرج على كئيبان طي

و قوله أيضا:

73- بالكنا لا تطمعن في مصرفي عنهما فضلا بما في مصرفي

و قوله أيضا:

131- بل على ودي بجفن قد لمني كنت أسمى راغبا عن قدمي

و هذا الجدول يوضح الأبيات التي وقعت فيها هذه الصورة من التجنيس مع الكلمات المتجانسة.

(1) أنظر ابن المعتز، البيدع ص 25-35

(2) راجع بوجوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 66

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 64

(4) نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائنة مال بن الربيع، ملحق علم النفس مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999 ص 37

(5) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 66

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رقم البيت	التجنيس
1	طبي، طبي
26	شوى، شوى
28	شوى، شوى
36	صبا، صبا
62	قيلت، قيلت
73	مصرفي، مصرفي
74	قيا، القبي
121	الكلا، كلي
131	قذ نمي، قذمي

و هذا كثيرا ما يكون في طوابع القصائد، و لا غرابة في ذلك لأن الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام التصريع⁽¹⁾ لكن ابن الفارض تعدت هذه الصورة من التجنيس عنده المطلق إلى أبيات أخرى (8 أبيات أخرى)، مما يمنحها صفة الظاهرة الأسلوبية البارزة و الميزة لهذه القصيدة. فقد شكل التجنيس في البيت الأول، « نظاما صوتيا متجانسا، فختم اللفظ الأول الصدر، والثاني العجز، فأحدث إيقاعا عذبا، وولد دلالات عميقة »⁽²⁾، فقد كشف هذا التجنيس حركة سائق الأظعان (المحب) السريعة والمتواترة باتجاه محبوبه قطي الأولى تدل على سرعة الحركة، وطبي الثانية تدل على اتجاه الحركة.

■ ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز

و صورته: (.....) (.....)

و قد جاء في عشرة أبيات من القصيدة و منها:

قوله:

2- و بذات الشيع عني إن مررت يحي من عريب الجزع، حي
و قوله أيضا:

46- ادراعي حلل النقع، و لي علماه عوض عن علمي
و قوله أيضا:

77- خل خلي عنك القابا، بها حي منيا، وانج من بدعة حي
و الجدول التالي يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس.

(1) الطرايمس، ص 66

(2) رابع بوحوش، المستنبت و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 81

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
2	بحي - حي	77	جيء - جي
12	طاوي - طي	84	الرقى - رقي
33	زاويا - زي	95	يأتمر - مري
46	علماء - علمي	129	لا خبت - الخبي
52	سكرة - سكرتي	145	يابي - وبني

■ ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر:

و صورته: (.....)..... (.....)

وقد جاء في 14 بيتا من القصيدة و منها:

- 16- فكاي من أسى أعيال الإسما نال لو يعنيه قولي وكاي
 28- أي شيء مبرد حرا شوى للشوى، حشو حشائي أي شيء
 53- وأرى من ريحه السراح انتشت وله من وله يعنو الأري

و الجدول التالي يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
16	فكاي - كاي	67	أي - أي
17	رائيا - ري	91	أي - أي
28	أي شيء - أي شيء	92	إن تشي - أن تشي
53	و أرى - الأري	101	ساعدي - ساعدي
55	انحلت - حلي	146	أي - أي
58	أبي - أبي	147	أي - أي
64	جنة - جنتي	148	بأي - بأي

■ ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير منزلة

و صورته: (.....)

وقد جاء في 39 حالة في القصيدة و منها:

- 1- سائق الأظمان يطوي اليد طي منعما عرج علسي كثران طي
 61- شفعت حجتي، فكانت إذ بدت بالمصلي، حجتي فسي حجتي
 105- ما بودي، آل مي كان بت الهوى إذ ذاك، أودي الممي

و الجدول يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس:

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
1	يطوي - طي	37	بي - بي	84	ترقي - رقي
4	فيكم - في	43	أحويه - حي	85	تهوي - تهى
6	له - لي	45	زويت - زي	86	بزيين - بزي
8	حياة - حي	59	كرؤيا - كري	90	تري - تري
14	رؤيا - ري	61	حجتي - حجتي	95	ثأمر - مري
18	يزويه - زي	61	حجي - حجتي	97	تبك - تبكي
23	الكي - كي	70	ثيما - تمى	103	طيا - طي
35	أعصي - عصي	78	أسمو - السمي	105	أل مي - المي
36	صبا - صبي	80	هي - هي	106	عند مي - عن دمي
112	الهرج - هجري	119	نبي - نبي	129	حيت - الحبي
114	نوي - نوي	122	الحي - حي	130	أضوي - ضي
118	مي - أمي	123	شفتي - شفتي	138	عي - عي
139	كذاء - كذي	141	راحي - راحتي		

من خلال العمليات الإحصائية السابقة نجد أن عدد حالات الجناس بمراعاة التصدير بمختلف صوره هي: 9 حالات + 10 حالات + 14 حالة + 39 حالة = 72 حالة، أي عدد حالات التجنيس بمراعاة التصدير = 72 حالة.

❖ الجناس بمراعاة مقادير معينة:

سنحاول في دراسة هذا النوع من التجنيس أن ندرس « الجناس الذي لم يبن على تصدير، و لكن دخل في استخدامه عنصر موسيقي آخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه و اللفظ الثاني»⁽¹⁾ و له صور منها:

■ ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في أول العجز

و صورته: (.....) (.....) (.....)

و جاء في القصيدة في 5 أبيات منها:

15- جاء في ما إليه أمره جاء، والمرء فسي المحنة عسي

26- سهم سهم القوم أشوي، و شوي سهم الحاظكم أحشاي شسي

و الجدول التالي يبين حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة.

(1) للطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 66

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
1	يطوي - طي	37	بي - بي	84	ترقي - رقي
4	فيكم - في	43	أحويه - حي	85	تهوي - تهى
6	له - لي	45	زويت - زي	86	بزيين - بزي
8	حياة - حي	59	كرؤيا - كري	90	تري - تري
14	رؤيا - ري	61	حجتي - حجتي	95	ثأمر - مري
18	يزويه - زي	61	حجي - حجتي	97	تبك - تبكي
23	الكي - كي	70	ثيما - تمى	103	طيا - طي
35	أعصى - عصي	78	أسمو - السمي	105	أل مي - المي
36	صبا - صبي	80	هي - هي	106	عند مي - عن دمي
112	الهرج - هجري	119	نبي - نبي	129	حيت - الحبي
114	نوي - نوي	122	الحي - حي	130	أضوي - ضي
118	مي - أمي	123	شفتي - شفتي	138	عي - عي
139	كذاء - كذي	141	راحي - راحتي		

من خلال العمليات الإحصائية السابقة نجد أن عدد حالات الجناس بمراعاة التصدير بمختلف صوره هي: 9 حالات + 10 حالات + 14 حالة + 39 حالة = 72 حالة، أي عدد حالات التجنيس بمراعاة التصدير = 72 حالة.

❖ الجناس بمراعاة مقادير معينة:

سنحاول في دراسة هذا النوع من التجنيس أن ندرس « الجناس الذي لم يبن على تصدير، و لكن دخل في استخدامه عنصر موسيقي آخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه و اللفظ الثاني»⁽¹⁾ و له صور منها:

■ ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في أول العجز

و صورته: (.....) (.....) (.....)

و جاء في القصيدة في 5 أبيات منها:

15- جاء في ما إليه أمره جاء، والمرء فسي المحنة عسي

26- سهم سهم القوم أشوي، وشوي سهم الحظاظكم أحشاي شسي

و الجدول التالي يبين حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة.

(1) للطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 66

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رقم البيت	الجناس
15	حائرا ، حائر
26	سهم ، سهم
34	ظل ، ضل
74	لو ترى أين، و تراءين
116	عهدكم ، عهدي

■ ما كان الأول في حشو الصدر و الثاني حشو العجز

و صورته:(.....).....

و قد جاء في القصيدة 60 حالة جناس على هذه الصورة و منها:

5-خافيا عن عائد لاح كما لاح في يديه بعد النشر طي

8-مثل مسلوب حياة مثلا صار في حبكم مسلوب حي

9-مسبلا للنأي طرفا جاد، إن ضمن نوء الطرف، إذ يسقط حي

و الجدول الموالي يحصي حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة:

رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس
5	لاح، لاح	24	ياسلا، مستيسلا	57	تولت، تجلت
7	أنه ، أن	24	في، في	58	يتلو، يتلى
8	مسلوب، مسلوب	26	شهم، سهم	61	حجي، حجتى
9	طرفا، الطرف	28	شوى ، للشوى	63	عيني، عني
9	نأي ، نوء	34	يهدي، يهدي	64	أمحلت، أم حلت
11	جامحا، جانحا	35	يعذل، العذل	70	مرتبعي، ربع
11	عنكم، عليكم	36	الحجر، حجر	71	لبانات، لبان
12	الكاشح، الكشح	39	عيني، عين	74	خميلا، خميلا
15	أمر، المرء	39	أجدي، إحدى	80	ذكرها، لذكرى
18	عن، عن	41	أحسنوا، حسن	82	أنفسهم، أنفسهم
21	نصبا ، نصبا	43	كذا، كذا	83	القضا، قضى
21	أكسبني، تكسب	44	زمزم، زمزم	91	تعذيب، عذب
22	أشك، الشكوى	44	محسن، حسان	91	البعد، بعد
22	جراحا، الجرح	49	أوضحت، ضواحي	92	جوى، الهوى
24	الحرب، الحب	50	بعد، بعد	93	مئلك، مئلي
94	نسب، نسب	112	الهجر، هجرتي	125	يعنو، عنوة
96	كفى، كفى	115	بيننا، بيننا	126	كابدت، كبدي
96	جرى، جرى	118	سر، سر	126	صدها، صدا
112	بُعدي، بعد	118	عبرت، عبرت	135	حذب البرى، جذب البرى
112	الداري، دارى	119	سرت، أسرت	142	عهد ، عقد

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

▪ ما كان الأول في أول الصدر و الثاني في آخره

و صورته: (.....)(.....)(.....)

و قد جاء في القصيدة 9 حالات جناس على هذه الصورة و منها:

8- مَثَل مَسْلُوب حَيَاة مَثَلًا صار في حبكم مَسْلُوب حَي

83- فَالْقَضَا مَا بَيْنَ سَخَطِي وَالرَّضَى من له أقص قَضَى، أو ادن حَي

108- عَبْرَة فِيض جَفْسُونِي، عَبْرَة بِي أن تَجْسِرِي أَسْمَعِي و أَشْمَعِي

و الجدول التالي يوضح حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة:

رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس
8	مثل، مثلاً	83	القضا، الرضى	129	حلفت، حالفني
37	عائلي، عذرية	108	عبرة، عبّرة	145	حي، الحيا
66	خلد، خلدي	123	سائل، سائل	149	حيرتي، حيرتي

❖ بقية أنواع المنازل

و نعني بقية أنواع المنازل ما ورد مرسلًا غير مقيد بتصدير و لا بمقادير معينة، و هذا حظه من الموسيقى محصور في ما يتولد عن أصوات دالية⁽¹⁾، أما حظه من التواتر في هذا الخطاب الفارضي فكبير، فقد يرد فيه اللفظان متصلين أو منفصلين بلفظ دخيل أو أكثر، و قد يرد محصورًا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر، كما قد يرد موزعًا على الشطرين، و أمثلته في الـبائية كثيرة منها:

4- قل تركت الصببَ فِيكُمْ شبحاً ماله مما براه الشوق قِي

7- كهلّال الشك لولا أنه أن، عَيْنِي، عَيْنُهُ لم تتأى

16- فكأيّ من أسى أعياء الإس نال لو يعنونه قولي وكأي

و هذا النوع من الجناس غير المقيد بتصدير و لا بمقادير معينة، موجود بكثافة في البائية فقد ورد على سبيل المثال لا الحصر و الإحصاء في الأبيات: 4-7-14-16-17-20-26-28-29-30.....

❖ الأبعاد الجمالية للجناس

لقد قمنا فيما سبق بإجراء عمليات إحصائية للجناس بمختلف أنواعه في القصيدة فكانت النتائج كالتالي:

- الجناس بمراعاة التصدير: 72 حالة جناس.

(1) الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 67

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

تلك النوع الذي كان يسميه القدماء باسم الجنس المركب، و هو فيما نظن، من أخطر أنواع الجنس، إذ تنوب فيه الفواصل بين الكلمات، و يصبح الصوت وحده هو محور الاهتمام. فقد فقدت كلمة (أو) كما رأينا هنا استقلاليتها و غدت كأنها مورفيم متصل بكلمة (عدوني) وتجدر الإشارة أخيرا إلى أن ثنائية الوعد والوعيد، إذا كانت تعد عند غير الصوفية من الثنائيات التجنيسية المشربة بمسحة من التضاد فإنها عند الصوفية تأخذ طابعا تمثيليا صرفا، لأن المحب لا ينظر إلى أفعال المحب نظرة تفاضلية، إذ إن كل ما يملكه هو الانفعال بتلك الأفعال و حسب⁽¹⁾ ومن الأمثلة قوله في هذه الأبيات:

- 26- سهم سهم القوم أشوى وأشوى سهم الحماظكم أحشاي شبي
28- أي شيء مبرد حبرا شوى للشوى، حشو حشائي، أي شبي
53- وأرى من ريحه، الراح انتشت وله، من وله، يغزو الأري
124- عتب لم تعتب، وسلمى أسلمت وحمى أهل الحمى رؤية ري

إننا قد نشعر بصدد تلك الأبيات بقدر كبير من التكلف في الصياغة و التعامل في النسخ والسعي الجاد صوب التزيين الشكلي و البهرجة اللفظية الخالية من الدلالة، لكننا نتجاوز بمثل هذه الانطباعات عن حقائق هامة، منها أن لكل عصر مقاييس خاصة للجمال و معايير متميزة في تحديد الحسن و القبح، تلك المعايير تختلف من عصر لعصر، بل من جيل لجيل أحيانا، و هي معايير قد تصل إلى حد أن تكون تقاليد راسخة تجبر المبدعين على الانصياع لها و الاستسلام لقبضتها. و قد سادت في عهد ابن الفارض نزعة تمجد العناية بالشكل و تبجل الاتجاه صوب تزيينه، و قد يكون لذلك مبررات خاصة بطبيعة تنسيق أبنية المجتمع آنذاك، أو بطبيعة الظروف السياسية، أو الموقف الوجودي أو الروحي لأبناء الأمة الإسلامية في ذلك العهد، بيد أننا نود أن نؤكد -هنا- أن العناية بالشكل ليست مدعاة للذم على إطلاقها⁽²⁾.

إن الشكل لا يفصل بحال عن المعنى، و أي تحسين له هو تحسين للمعنى، لذا فلا يمكن الزعم أن تلك الأبيات التي نتصور أن بها مبالغة في العناية بالشكل على حساب المعنى، كانت تقابل من معاصري ابن الفارض بصيحات الإعجاب و آيات التقدير⁽³⁾.

و من الواضح أن ابن الفارض في توجهه هذا لم يكن يوافق معايير عصره الفنية والجمالية فقط، بل هو يراعي بقدر أكبر مبادئ توجهه الصوفي الذي يعتمد على السماع الذي هو - في أقرب تعاريفه إلى العلمية- تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هي به مخصوصة، لوجود ما يستلذ به في

(1) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، م، ص، 55

(2) بتصرف/المرجع نفسه ص 65

(3) بتصرف/المرجع نفسه ص 65

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

مدركاتها، ثمرته الوجد الذي هو حالة في القلب تؤدي إلى تحريك الأطراف و مجموع الجسد بمجرد الاضطراب، أو بالتصفيق و الرقص.⁽¹⁾

فالسماح -في السياق الوظيفي- هو المعادل الملفوظ للإنتاج المنظوم في التجربة الشعرية لأهل التصوف قامت وظيفته على الجانب الصوتي، أي على الإيقاع الذي هو وراء الحسن، فالأصوات الجميلة يستلذ سماعها متى كانت موزونة، بين مطالعها و مقاطعها مناسبة ظاهرة أو خفية، و ليس في أدبياتهم ما يشير إلى أي نوع من التردد في ذلك، فالصريح من النصوص أن الصوت خيار ثابت في تقاليد الصوفية..... إلا أن الأمر لا يتعلق بفهم المعاني، لأن تأثير الصوت خاصة سيكولوجية تتجاوز الإدراك⁽²⁾

فحساسية المزاج الصوفي، و وقوعه تحت تأثير الأصوات الموزونة الجميلة دخل واضح في الاستعمال المكثف للجناس من طرف ابن الفارض، إضافة إلى أن « الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهرا و أبلغ خطورة؛ ذلك أنه يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا و في اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية و الدلالة السياقية»⁽³⁾

2-الترصيع

و هو أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، أو هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، و أصله من قولهم -رصعت العقد- إذا فصلته⁽⁴⁾.

والترصيع في الشعر كالسجع في النثر، وهو من حيث الوزن ثلاثة أقسام: المتوازي، المطرف، المتوازن، وقد تقلبت هذه التسميات تقلبات كثيرة من حيث الحد، ومن حيث الزيادة والنقصان في بعض أقسامها حتى استقر بها الحال على هذه الصورة، و قد استعمل ابن الفارض في ياتينيه الترصيع بأقسامه الثلاثة استعمالا واعيا بدوره الفعال في التأثير في نفوس السامعين سواء كانوا حاضرين أو كانوا غائبين.

أ- المتوازي:

وهو من أشرف الأقسام، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي، يحمل خصائص صوتية وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخاذة، و إيقاع عذب يقر العين

(1) بتصرف/ياسين بن عبيد الشعر الصوفي الجزائري -المفاهيم والالفاظات- منشورات الجزائر العاصمة للثقافة العربية 2007

(2) بتصرف/المرجع نفسه ص 73

(3) الطرابلسي، ص 73

(4) بتصرف/أربع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها، ص 92

جمالاً، و الأذن بياناً؛ فيبعث في النفس السكينة و الطمأنينة.⁽¹⁾

و من أبيات اليازية التي عبرت عن ذلك:

- 1- سائق الأظعان يطوي البيد طي
11- جامحا إن سيم صبرا عنكم
16- فكأي من أسي أعيا الإسيا
17- رائيا إنكار ضرر مسبه
20- وهوى العادة، عمري، عادة
24- عجا في الحرب أدعى باسلا
96- ليت شعري، هل كفى ما قد جرى
102- شام من سام بطرف ساهر

التوازن بين الكلمات القرأتين

- الأظعان// كئبان ————— فعلان// فعلان
- جامحا// جانحا ————— فاعل// فاعل
- أسي// إسي ————— فعل// فعل
- التعنيف// تعريف ————— تفعيل// تفعيل
- العادة// العادة ————— فعلة// فعلة
- الحرب// الحب ————— فعل// فعل
- كفى// جرى، جرى// كفى ————— فعل// فعل
- شام// سام ————— فعل// فعل

ما يميز هذه الكلمات هو غلبة المقاطع الطويلة المفتوحة في بنيتها. منها المغرقة في الطول مثل (عان) و (بان) و (نيف) و (ريف) و (شام) و (سام)، و منها الطويلة مثل: (جا) و (جا) و (سي) و (غا) و (عا) و (في) و (ري) و هذه المقاطع الطويلة المفتوحة تتلاءم مع طبيعة الموضوع الذي تعبر عنه هذه الأبيات، تلك أنها تصف معاناة الشاعر و تباريحه جراء البعد عن محبوبه، فهذا الطول في المقاطع لا يخلو من نبرة الأنين و التوجع، كما لا يخلو من نداء الحبيب و مناجاته رجاء إيقاظ مشاعر الرحمة و الرأفة عنده التي تدفعه لتبديل البعد بالقرب الذي يتمناه الشاعر.

ب- المطرف:

نعني بهذا الوجه البلاغي اتفاق كلمتي القرينتين في الروي لا في الوزن، و هو وسيلة من وسائل الإبلاغ تنشط المثلي، و تحدث لديه لذة الارتياح و الانشراح، فتنتقل السامع من حالة إلى حالة

(1) بتصرف/ رابع يوحنا، المسائيات وتطبيقاتها، ص 93

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

أخرى دون الشعور بالسأم والضجر، إذ المتلقي الذي اعتاد سماع التوازي يجد الأمر في فن التطريف مختلفا من حيث العدول عن الوزن والاكتفاء بالروي فقط، وفي هذا شد للانتباه و ربط للمتلقي بالخطاب الشعري، وذلك يعني أن التطريف له من الحسن والأهمية ما لفن التوازي، فهو إلى جانب -ما ذكرنا-، يضيف على الإيقاع لحنا عذبا، و نغما موحيا مؤثرا⁽¹⁾.

ومن الأبيات التي ورد فيها التطريف:

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| 4- قل تركت الصب فيكم شبحا | ماله مما يراه الشوق فسي |
| 16- فكأي من أسى أعيى الإسسا | نال لو يعنيه قولي وكأي |
| 17- رائيا إنكار ضرر مسه | حذر التعنيف في تعريف رّي |
| 18- و الذي أرويه عن ظاهر ما | باطني يزويه عن علمي زي |
| 19- يا أهيل الود أتى تنكروني | كها بعد عرفاتي فتسي |
| 22- و متى أشك جراحا بالحشا | زيد بالشكوى إليها الجرح كي |
| 23- عين حسادي عليها لي كوت | لا تعذاهيا ألام الكي كي |
| 24- عجا في الحرب أذعى باسلا | ولها مستبسلا في الحب كي |
| 25- هل سمعتم أو رأيتم أسدا | صماده لحظ مهياة أو ظبي |
| 26- سيمهم شهم القوم أشوى و شوى | سيمهم الحناظكم أحشاي شي |
- اتفاق كلمات القرائن في الروي دون الوزن:

- ماله ≠ براه
- أسى ≠ أعيى
- إنكار ≠ حذر
- أرويه ≠ يزويه، باطني ≠ علمي
- تنكروني ≠ عرفاتي
- متى ≠ الشكوى
- حسادي ≠ لي ≠ كي ، عليها ≠ تعذاهيا
- باسلا ≠ مستبسلا
- سمعتم ≠ رأيتم
- مهم ≠ الحناظكم

تظهر هذه المقابلة بين الكلمات القرائن في الأبيات عن اختلافها في الوزن واتفاقها في الروي و«خاصية الاتفاق والاختلاف من حيث هي مفهوم لساني قد أسهمت في تفجير شعرية الخطاب الشعري، لأن حسن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف هو الذي أكسب هذه الصياغة الشعرية

(1) بتصرف/أربع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها، ص 95

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

جمالها، ولطفها، و هو الذي ساهم في استحداث الإيقاع العذب⁽¹⁾.

ج- المتوازن

وهو أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن، والتوازن بمفهومه البلاغي هو قسم من أقسام التصريع، يتحقق به التنوع الإيقاعي والدلالي، ذلك أنه إن كان التوازي توافق أعجاز القرائن في الوزن والروي. وإن كان التطريف اتفاقاً في الروي دون الوزن، فإن التوازن هو اتفاق في الوزن دون الروي. إن هذه المراوحة بين هذه الضروب -إن سلمت من الاستكراه- تنشئ عنصر المفاجأة وتوقظ النفس، وتحرك المشاعر، لأن الانتقال من التوازي إلى التطريف إلى التوازن -أو العكس- أقرب إلى النفس والذوق من الرتابة الإيقاعية، لترديد الصوت الواحد⁽²⁾.

و من الأبيات التي استعمل فيها ابن الفارض التوازن:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 4- قل تركت الصب فيكم شبحاً | ماله مما براه الشوق في |
| 5- خافياً عن عائد لاح كما | لاح في بريدته، بعد النشر طي |
| 18- الذي أرويه عن ظاهر ما | باطني يزويه عن علمي زي |
| 27- وضع الأسى بصدري كفه | قال: ما لي حيلة في ذا الهوى |
| 30- أوعدوني أو عدوني وأطلوا | حكم دين الحب بين الحب لي |
| 31- رجع اللاحى عليكم آتس | من رشادي وكذلك العشق غي |
| 32- أبعينه عمى عنكم كما | صمم عن عدله في انسي |
| 35- لما يعذل عن لمياء طيوع | هوى في العذل أعصى من عصي |
| 38- ذابت الروح اشتياقاً فهي بعد | نفاد السدم، أجرى عبرتي |
| 41- بل أسينوا في الهوى أو أحسنوا | كل شيء حسن منكم لدي |

المطابقة في الوزن دون الروي

- الصب // الشوق ————— فعل // فعل.
- خافياً // عائد ————— فاعل // فاعل.
- ظاهر // باطن ————— فاعل // فاعل.
- وضع // قال ————— فعل // فعل.
- حكم // دين ————— فعل // فعل.
- لاحي // آتس ————— فاعل // فاعل.
- عمى // صمم ————— فعل // فعل.

(1) المرجع نفسه، ص 96

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 96-97

- طوع // عدل ————— فعل // فعل.
- الروح // الدمع ————— الفعل // الفعل.
- أسينوا // أحسنوا ————— افعلوا // افعلوا.
- الهوى // حسن ————— فعل // فعل.

3-التدوير:

يمثل التدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء⁽¹⁾.

وتقع يائية ابن الفارض في مئة وواحد وخمسون (151) بيتاً، منها خمس وعشرون (25) بيتاً منوراً، وهو ما يقارب سدس القصيدة أي 6/1 من القصيدة أي مايعادل 16.55 % .
والأبيات المدورة في القصيدة هي: 2-19-35-38-45-49-69-71-72-80-104-105-107-109-111-112-114-116-123-130-132-133-134-135-136.
وإذا تأملنا مواقع التدوير في القصيدة فإن النسبة الأكبر منه جاءت في الثلث الأخير منها أي في الأبيات من 100 إلى 151- حيث وردت 15 حالة تدوير في 51 بيت وهو ما يمثل نسبة 30 % من أبيات هذا الثلث، ويمثل أيضا نسبة 60% من مجموع حالات التدوير في القصيدة كلها.

في حين وردت عشر حالات تدوير في مائة بيت الأولى أي من 1 إلى 100- وهو ما يمثل نسبة 10% من مجموع الأبيات، ويمثل أيضا نسبة 40 % من مجموع حالات التدوير في القصيدة.

ومن أبيات الثلث الأخير التي ورد فيها التدوير قوله:

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| 130- عيس حاجي البيت، حاجي لو أمك | كُنْ أن أضوي، إلى رحلك ضي |
| 132- فزت بالمسعى الذي أعددت عنه | له وعاديك له، دوني، عسي |
| 133- سيئ بي إن فاتني من فاتني | خبث، ما جبت ما جبت إليه السي طي |
| 134- حاطري، من حاطري مرماك، با | دي قضاء لا اختيار لسي شي |
| 135- لا يرى جندب البرى جسمك و أع | تضت، من جندب البرى والنأي، بي |
| 136- خفسي السوطه، فقي الخيف سلم | ت على غير فؤاد لم تطي |

(1) بتصرف/الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 85

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

لقد ظهر جليا كثافة ظاهرة التندوير في الثلث الأخير من القصيدة مقارنة بثلثيها الآخرين، وهذا الثلث معلوم أنه يمثل نهاية القصيدة، ومن هنا تنتج لدينا ظاهرتين لغويتين هما:

نهاية القصيدة ← كثافة التندوير

و إذا كانت القصيدة تتحدث عن رحلة الشاعر نحو محبوبه، فإن نهاية هذه القصيدة تستلزم بالضرورة نهاية هذه الرحلة، وعلى هذا يمكن القول أن: نهاية القصيدة = نهاية الرحلة؛ ومن هنا نقول أيضا أن: نهاية الرحلة ← كثافة التندوير.

و السؤال هو: كثافة التندوير = ؟

نعلم من تعريف التندوير أنه إخراج للبيت في قالب واحد، وأنه يخضع البيت لوحدة متماسكة ومتصلة الأجزاء، ونعلم أن رحلة ابن الفارض غايتها تحقيق الاتحاد و الاتصال بالمحبيب؛ إذن فالتصال الأبيات و تماسكها يوازي اتصال و اتحاد ابن الفارض مع محبوبه.

و من هنا نقول أن: كثافة التندوير = حدوث الاتحاد و الحلول

و مما سبق يصبح لدينا ما يلي:

نهاية القصيدة ← كثافة التندوير

نهاية القصيدة = نهاية الرحلة

كثافة التندوير = حدوث الاتحاد و الحلول

بالتعويض نجد أن: نهاية الرحلة ← حدوث الاتحاد و الحلول

4-الطباق والمقابلة:

استقر عند منظري علم البلاغة من العرب أن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الداخلة في باب البديع، وأن الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام وأن المقابلة هي الجمع بين أكثر من صدين أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام....رغم أن هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق⁽¹⁾، وبناء على ما سبق يميل محمد الهادي الطرابلسي إلى استخدام مصطلح المقابلة كمصطلح دال على الطباق و المقابلة معا، و هو ما سنتبعه في هذا البحث، ومن أهم أنماط المقابلة في بائية ابن الفارض:

أ- المقابلة اللغوية:

المقابلة اللغوية هي التي تكون فيها علاقات المتقابلين اختيارية، أي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث. وفي هذا النوع من المقابلة - أي اللغوية - يستسلم الشاعر لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة

(1) يتصرف/الطرابلسي، المرجع السابق، ص 95

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظه من التقنن فيه و يعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام.⁽¹⁾ ونذكر من هذا النمط:

■ المقابلة بين الأسماء:

من ذلك المقابلة بين "النشر" و "الطي" في قوله :

5-خافيا عن عائد لاح كما لاح في برديه بعد النشر طي
و منها أيضا المقابلة بين "إنكار" و "تعريف" في قوله:

17-رائيا إنكار ضرر مسه حذر التعنيف في تعريف ري
و كذلك المقابلة بين "الظاهر" و "الباطن" في قوله:

18-والذي أرويه عن ظاهر ما باطني يزويه عن علمي زي

وفي هذا البيت تظهر مقابلة أخرى أيضا بين "أرويه" و"يزويه" فـ"أرويه" هنا تعني الإفشاء والإفصاح والإظهار، في حين أن "يزويه" تعني بطويه ويخفيه، لكنها مقابلة بين فعل وفعل. و قد ورد هذا النمط من المقابلة اللغوية في القصيدة في حوالي 29 موضع، والجدول التالي يوضح هذه المقابلات و مواضعها.

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
5	النشر ≠ طي	24	باسلا ≠ كي	75	مر ≠ حلي
6	الحي ≠ لي	28	ميردا ≠ حرا	85	معاقي ≠ البلوي
10	غريب ≠ الأوطان	29	السقم ≠ ذوي	88	المسام ≠ حيا
11	جامحا ≠ جاتحا	31	رشادي ≠ غي	89	البقاء ≠ بذل النفس
13	إحياء ≠ طي	35	طوع ≠ أعصى	90	بسط ≠ قبض
16	أسي ≠ إسي	59	يقظة ≠ كري	91	تعذيب ≠ عذب
7	إنكار ≠ تعريف	68	أنسها ≠ وحشة	98	أعظم ≠ أصغر
18	ظاهر ≠ باطن	68	صلاح ≠ غي	107	قديم ≠ حديث
19	كهلا ≠ قتي	79	عيدا ≠ حرا	117	الميت ≠ حي
20	الشيب ≠ الشاب	83	سخطي ≠ الرضى		

إن هذا التضاد بين الأسماء يعني بنية القصيدة، كما أن هذا التضاد بين علامات تدل على الثبات والاستقرار-أي الأسماء- يخلق نوعا من التوتر في ذهن المتلقي، جراء ما يتولد عن هذا التضاد من الإحساس بالتناقض وعدم التوافق، وبالتالي فهذا التوتر يحتم على المتلقي تنشيط ذهنه؛ لمحاولة فهم الدلالات المختلفة وراء هذا التضاد وهذا التناقض؛ سعيا منه لخلق توافق وانسجام ترتاح له نفسه و لعل هذا أحد الأسباب التي دفعت ابن الفارض لاستعمال هذا النوع من المقابلة بكثافة.

(1) بتصرف/ الطرابلسي، المرجع السابق، ص 98

• المقابلة بين الفعل و الفعل

من ذلك التضاد بين "جاد" و "ضنّ" في قوله:

9- مسبلا للنساي طرفا جدا، إن ضنّ نوء الطرف إذ يسقط خي

و تتجسد المقابلة في هذا البيت عبر الثنائية الضدية من الفعلين الماضيين جاد / ضنّ فـ: جاد هنا من الجود بمعنى الكرم، و ضنّ: بمعنى بخل.

و منها أيضا المقابلة بين "يهدي" و "ضلّ" في قوله:

34- ظلّ يهدي لي هذى في زعمه ضيلّ كم يهذي و لا يصغي لغيّ
تتجسد المقابلة هنا: بين الفعل المضارع "يهدي" والفعل الماضي "ضلّ"، فالشاعر باستعماله للفعل المضارع يوحي بأن هذا الفعل مستمر ومتجدد، وهو ما يدل على أن فعل توجيه النصيح الذي يؤديه "الآخر" يتكرر دون ملل أو كلل، في حين أن هذا التكرار من "الآخر" يقابل بموقف ثابت راسخ غير قابل للتغيير، و هذا ما يوحي به الفعل الماضي "ضلّ" الذي استخدمه الشاعر.
وهذا الموقف الثابت عند "الأنا" -أي أنا الشاعر- يتمثل في قناعتين تختفيان وراء العلامة "ضلّ" وهما:

- قناعة الشاعر بأن حبه و هيامه بمحبوبه رشاد و صلاح لن يجحد عنه أو يبدله.

- قناعة الشاعر أن "الآخر" الناصح إنما هو ضال غافل لا يعرف حقائق الأمور.

و منها المقابلة بين "أسيئوا" و "أحسنوا" في قوله:

41- بسل أسيئوا في الهوى أو أحسنوا كل شيء حسن منكم لذي
في هذا البيت وقعت المقابلة بين فعلي الأمر "أسيئوا" و"أحسنوا"، وقد جاء بصيغة الأمر الصريحة، وهذا يدل على أن الأمر موجه لمخاطب حاضر يستحيل أن يكون غائب، وهذه إحياء واضحة من ابن الفارض على أن محبوبه الذي يخاطبه حاضر وليس غائبا، لكن هذا الحضور قيده ابن الفارض بحالة معينة أو ظرف معين وهو "في الهوى" ولا بد أن غياب هذه الحالة سيفيق الحضور.

بحضور الحالة "في الهوى" يحضر الحدثان "أسيئوا" "أحسنوا" فالملاحظ أن الحدثان متقابلان: حدث إيجابي (أحسنوا) / حدث سلبي (أسيئوا) أي أن أحسنوا (+) ، أسيئوا (-). فإذا أضفنا "في الهوى" تبقى: أحسنوا (+) في الهوى أسيئوا (-)، لكن ابن الفارض يريد أن يكون كلا الحدثين إيجابي (+) (+) فاندخل أداة التخيير "أو" لكنه وظفها بمعنى المساواة، فأصبح أحسنوا (+) في الهوى أو أسيئوا (+).

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

لقد ورد هذا النمط من المقابلة بين الفعل و الفعل في 14 موضع من القصيدة، موضحة في الجدول الموالي:

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
9	جاد ≠ ضنّ	57	ولت ≠ تجلّت
16	أعيا ≠ نال	64	أمحلت ≠ حلت
18	أرويه ≠ يزويه	83	أقصى ≠ أدن
30	أوعدوني ≠ عدوني	75	كنت ≠ لا كنت
34	يهدي ≠ ضلّ	97	تبكّ ≠ بُني
41	أسيئوا ≠ أحسنوا	104	اجمعوا ≠ فرّق
49	أوضحت ≠ باينت	114	ذوى ≠ أبنع

■ التقابل بين صيغتي الاسم و الفعل

وهو نوع من التضاد التضافري بين صيغتي الاسم والفعل، يولد نوع من الصراع المتواتر والجدلية الديناميكية والحركة المتحولة في بنية النص بين الثنائيات المتضادة، ويهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة، وتعميقها وتخصيبها، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات التي تدخل عالم التناقض والمفارقة إلى النص، إذ تقيم جدلا بين العلاقات التي تخرج عن مداها الضيق إلى أبعاد دلالية لا حصر لها⁽¹⁾.

و من بين حالات هذا النمط من المقابلة الواردة في القصيدة، تلك التضاد بين الاسم "خافيا" و الفعل الماضي "لاح" في قوله:

5- **خافيا** عسن عائد **لاح** كما **لاح** في برديه بعد النشر طسي

و هنا تتضافر دلالة الاسم مع دلالة الفعل لا براز المعنى العام الذي أراده الشاعر، تجد:

خافيا=اسم+ يحمل دلالة الثبات و الاستقرار + يعني الاختفاء و عدم الظهور+ على وزن "فاعل" من "خفى" أي اسم فاعل.

لاح=فعل+ يحمل دلالة التغير و التحول لكنه فعل ماضي + يعني الظهور بشكل غير واضح.

و من هذا التحليل يمكن استخلاص النتائج التالية:

- الخفاء دائم و مستمر عند الشاعر.

- إن ظهور الشاعر بشكل غير واضح حدث يحتمل التغير والتحول، وهذا ما يدل عليه كون الفعل (لاح) ماضي، فكان الشاعر يقول بأنه لاح في الماضي ويحتمل أن لا يلوح في المستقبل، كما أن ورود "خافيا" بصيغة اسم الفاعل لا يدل على أن الشاعر أحدث حدث الاختفاء بنفسه، بل

(1) بتصرف/عصام شرتج، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2005 ص 54

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

بدل على أن حدث الاختفاء وقع له بفعل الشوق والصبابة. ومما سبق يتبين لنا مدى فعالية المقابلة بين الاسم و الفعل في تجلية الدلالة الشعرية.

وقد ورد هذا النمط من المقابلة في عدة مواضع من القصيدة يوضحها الجدول الموالي:

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
5	خافيا ≠ لاح	106	سر ≠ أعلن
10	نازح ≠ يعطفه	107	مظهر ≠ أخفي
12	نشر ≠ طاوي	110	صارمي ≠ أحكمت
19	تتكروني ≠ عرفاني	113	قربوا ≠ البعد
63	عمى ≠ نظرتة	128	ناشدتكم ≠ عي
83	قضى ≠ حي		

ب- المقابلة السياقية:

تسمى سياقية كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي و إنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني. ففي هذا الأسلوب تقدر جهوده و تقاس عبقريته⁽¹⁾.

والشعر الصوفي، نوع من النسيج الفني الذي تكثر فيه التقابلات وتشيع فيه التناقضات التي تخلخل أبنية المنطق؛ ولهذا ما يبرره على صعيد التجربة الصوفية ذاتها، ذلك أنه إذا كان التوحد والتقارب غرضا من أغراض الصوفية، وإذا كان تلاحم الموجودات وإدراك سريان روح الموجد في كل جزئيات الوجود وعناصره من أهم ما يؤمن به الصوفية؛ فإن الأحوال التي تعترى الصوفي متناقضة بعض التناقض فيما نضن، فهو دائما بين سكر وصحو، أو بين قبض و بسط، وهو مع محبوبه بين وصل وقطع، وهو دائما بين تتيم بجمال المحبوب وإقبال عليه، وهيبة من قوته ورهبة من جلاله، وهو ومحبوبه والوجود قاطبة بين جمع وفرق⁽²⁾.

ولهذا فليس غريبا أن نجد كثافة في استعمال ابن الفارض للتقابلات الناتجة عن السياق فهي نوع من التقابل «تقتضيه طبيعة التجربة الصوفية وتفرضه تلك الضدية الراسخة بين مصطلحات الصوفية»⁽³⁾.

■ سياق التقابل بين الحياة و الموت

مما لا شك فيه أن الحياة والموت مفهومان متضادان لا يوجد أحدهما إلا بارتفاع الآخر، لكنهما

(1) بتصرف/ الطرابلسي، المرجع السابق، ص 102

(2) بتصرف/ رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 67

(3) بتصرف/ المرجع السابق، ص 68

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

في المنطق العرفاني يكتسبان دلالات أخرى، فالموت عند العرفاء موت اختياري يرضاه الصوفي لنفسه، بل يتمناه لها في كثير من الأحيان و مفهوم الموت عند الصوفية هو إقناء النفس لإرضاء المحبوب، وإذا كان الموت عند العامة هو مآل الحياة ونهايتها، فإن الموت عند العرفاء هو الوصيد إلى الحياة الحقيقية والسبيل المؤدي إلى النعيم الدائم، ولذا كثيرا ما نجد الصوفي راغبا في الموت ساعيا إليه لأنه من الموت تبدأ الحياة.⁽¹⁾ فالموت «عند أكثر الطائفة هو عبارة عن انقطاع اللطيفة الروحانية المسماة بالروح الإلهي، و بالنفس الناطقة عن الاشتغال بالملاذ البدنية؛ لإقبالها على حضرات القرب من الجانب الأقدس، و في هذا الموت حياتها المشار إلى ذلك بقول أفلوطين: «مت بالإرادة تحيا بالطبيعة»⁽²⁾.

و من أبيات الياقوتية التي ورد فيها التقابل بين الموت و الحياة قوله:

83- فالقضا ما بين سُخطي و الرضى من له أقص قصى أو أدن حسي

ابن الفارض في هذا البيت يصور لنا حوارا دار بينه و بين محبوبه الذي يخبره أن الموت بين سُخطه و رضاه.

فابن الفارض في هذا البيت يربط مفهومي الموت و الحياة بعلاقة مباشرة بالحبيب، تقوم على معطيات و شروط خاصة يحددها ابن الفارض على لسان حبيبه، فيصبح الحبيب هو الأصل الذي تنفرع منه الموت و الحياة، و من هنا يمكننا أن نمثل البيت كما يلي:

الموت = [+ سُخط] ، [+ أقص]
الحبيب
الحياة = [+ الرضى] ، [+ أدن]

فنظرة ابن الفارض لمفهومي الموت و الحياة تعترف بالتضاد بين المفهومين، و من سياق البيت نفهم أن مفهوم الحياة يحمل معه دلالة الإيجاب (+) و مفهوم الموت يحمل معه دلالة السلب (-) و هذه الدلالات مبنية على تحليل تركيب المفهومين إلى ثنائيات ضدية حيث أن:

الموت / الحياة = السُخط / الرضى + الإقصاء / الدنو

و إذا عرفنا أن الإقصاء = البعد و الدنو = القرب ، تصبح:

الموت / الحياة = السُخط / الرضى + البعد / القرب

ف: الموت = السُخط (-) / البعد (-) = (-)

و: الحياة = الرضى (+) / القرب (+) = (+)

لكن إذا رجعنا إلى مفهوم الموت عند الصوفية نجد أن:

(1) بتصريف/المرجع نفسه، ص 69

(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 438

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

الموت = انقطاع الروح + انقطاع العمل البدني + القرب من الجناح الأقدس أي أن:

الموت = [- الروح] ، [- العمل] ، [+ القرب]

فإذا قمنا بالمقارنة بين مفهوم الموت في البيت و المفهوم الصوفي للموت لاستخراج العوامل المشتركة بينهما سنجد ما يلي:

الموت في البيت = [+ السخط] ، [+ البعد]

الموت الصوفي = [- الروح] ، [- العمل] ، [+ القرب]

فلاحظ أن لا شيء مشترك بين المفهومين فإذا قارنا بين مفهوم الحياة في البيت و مفهوم الموت الصوفي نجد:

الموت الصوفي = [- الروح] ، [- العمل] ، [+ القرب]

الحياة = [+ الرضى] ، [+ القرب]

فالعامل المشترك بين المفهومين هو [+ القرب] فتصبح العلاقة كما يلي:

الحياة = [+ الرضى] / [+ القرب]

الموت = [- الروح] ، [- العمل] / [+ القرب]

فيظهر لدينا الاختلاف بين الطرفين الأولين من الثنائيتين

فما هي علاقة [- الروح] و [- العمل] بـ [+ الرضى] ؟

يزول هذا الالتباس إذا عرفنا أن تحقيق الرضى لا يكون إلا ببذل الروح و بذل العمل، فتصبح علامة (-) هنا تدل على البذل أي المجاهدة و العطاء من طرف المريد، فيكون بذلك:

الرضى = بذل الروح + بذل العمل \longleftrightarrow [- الروح] + [- العمل]

و من هنا تتحول الموت بالمفهوم الصوفي إلى حياة بمفهوم البيت. ذلك أن الحياة بالمفهوم الفارضي في البيت تتحقق بالقرب، و الموت بالمفهوم الصوفي تحقق القرب إلى الجناح الأقدس، إذن فالحياة بالمفهوم الفارضي هي الحياة الحقيقية التي لا يصلها إلا العارفون، و الموت بالمفهوم الصوفي ما هو إلا وسيلة لتحقيق الحياة الحقيقية.

و من الأبيات أيضا التي يظهر فيها التقابل بين الموت و الحياة قوله:

87- كم قتيل من قبيل ماله قسود في حينا من كل حي

فإيهام التضاد في هذا البيت قائم بين "قتيل" و "حي" وهو ليس تضادا لأن دلالة "حي" فيه منصرفة إلى المكان، ولا شك أن هذه الظاهرة تكتسب جمالها مما تحدثه في ذهن المتلقي من مفارقة مع المتوقع ومخالفة للاتطباع الأول المتعجل⁽¹⁾، وهذا البيت هو أيضا امتداد لحوار الشاعر مع الحبيب،

(1) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 71

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

يواصل ابن الفارض من خلاله و من خلال الأبيات اللاحقة شرح معنى الموت و الحياة حيث يقول على لسان "الحبيب":

- 88- باب وصلي السام من سبل الضنى
89- فإن استغنيت عن عز البقا
90- قلت: روحني إن تـري بسطك في
92- إن تشي راضية قتلـي جـوى
- منه لي ما دمت حيا لم تُبَي
فإلى وصلي ييذل النفس تهي
قبضها عشتُ فـراي أن تـري
في الهوى حسبي افتخارا أن تشي

فإذا تنبنا معنى الموت في هذه الأبيات نجد:

- 88- أن الموت وسيلة لتحقيق الوصال مع الحبيب.
89- أن الموت هو استغناء عن البقاء و وصل للحبيب.
90- أن الموت وسيلة يتحقق بها إسعاد الحبيب.
92- أن الموت بمشيئة الحبيب هو غاية السعادة والافتخار.

فالموت بهذه المعاني يحقق السعادة للحبيب و للمريد معا، و من هنا يقرر ابن الفارض أن الموت أو الحياة ليس أيا منهما غاية أو هدف في حد ذاته، إنما الغاية هي تحقيق سعادة الحبيب ورضاه وبالتالي يتحقق القرب منه للمريد و بالتقرب تتحقق السعادة للمريد أيضا.

لقد أقام ابن الفارض في شعره صورة فريدة لمفهوم الحياة و الموت، أفاد في تقديمها مما يتعاطاه الصوفية فيما بينهم من دلالات، كما اعتمد على منطق الشعر في انطلاقه و حريته و قدرته على التقلت من أسر المنطق التقليدي⁽¹⁾.

■ سياق التقابل بين الظاهر و الباطن

إذا كان التقابل بين الحياة و الموت يرتبط على نحو من الأنحاء بقضايا أنطولوجية، فإن التقابل بين الظاهر و الباطن يرتبط فيما نظن بالمنظور الإبستمولوجي العرفاني. فقد أفضى إيمان الصوفية بالطبيعة الإشرافية للمعرفة و اقتناعهم بأن المعرفة الحققة فريدة التحقق تتم للعارف بعد مجاهدات شاقة و رياضات مرهقة، إلى تركية بعض المفاهيم الخاصة التي تتوافق مع هذا المنظور المعرفي، من هذه المفاهيم مفهوم الظاهر و الباطن، فالصوفية يؤمنون بأن للشرع و النصوص الدينية ظاهرا و باطنا، و بأن العامة لا يدركون من تلك النصوص سوى ظاهرها و حسب وأنهم هم وحدهم -أي الصوفية- الذين خصوا بمعرفة باطن النصوص تماما كما خص الصوفي بمعرفة الحقائق الجوهرية في الوجود.⁽²⁾ و هذه المعرفة الباطنية و هذا الاختصاص بالحقائق الجوهرية لا

(1) بتصرف/المرجع نفسه ص 71

(2) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 72

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

يأتين إلا عن طريق خاص بهم في تلقي المعرفة وهو الكشف. وهذا الكشف لا يحصل إلا بالرياضة، يقول ابن خلدون: «إن هذه المجاهدة والخلوة والذكر سهرى ما يعرف عندهم بالرياضة- يتبعها غالباً كشف حجاب الحس، والإطلاع على عوالم من أمر الله، ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها. والروح من تلك العوالم. و سبب هذا الكشف أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس، و قويت أحوال الروح، و غلب سلطانه وتجدد نشوؤه، و أعان على ذلك الذكر، فإنه كغذاء لتنمية الروح، و لا يزال في نمو و تزيد إلى أن يصير شهوداً بعد أن كان علماً.... فيتعرض حينئذ إلى المواهب الربانية و العلوم الدنيوية و الفتح الإلهي.... وهذا الكشف كثيراً ما يعرض لأهل المجاهدة فيدركون من حقائق الوجود ما لا يدرك سواهم»⁽¹⁾.

و من الأبيات التي ورد فيها التقابل بين الظاهر والباطن قوله:

18- و الذي أرويه عن ظاهر ما باطني يزويسه عن علمي زِيْ

إن الثنائية الضدية بين الظاهر والباطن، تتحل حالما يتمكن الصوفي من تحقيق الاتحاد والوصول إلى حقائق الكون الجوهرية إلى بعد أحادي؛ شقاء الجوهر و المظهر، فيغدو الباطن أو الجوهر مآل الحقائق، و الظاهر هو المظهر المجلي لتلك الحقائق. و تظل تلك الثنائية محتفظة بطابعها الديالكتيكي عندما تقصر بالصوفي رياضاته و مجاهداته على الوصول بالنفس إلى بساطتها الأولى التي تصبح معها مؤهلة لكي تنعكس عليها حقائق الكون الكبرى، و يبدو الظاهر حينئذ معوقاً يحول دون تجلية ما طواه الباطن من معرفة و حقائق⁽²⁾.

و من الأبيات التي توضح هذا التقابل قوله أيضاً:

31- رجع اللاحى عليكم أنسا من رشادي و كذلك العشق غي

32- أبعينيه عمى عنكم كما صسم عن عذله في أنسي

34- ظل يهدي لي هدى في زعمه ضل كم يهذي و لا أصغي لغى

لعل أبرز سمة تميز الثنائية ظاهر/باطن في النظام المعرفي الصوفي، هي سمة اختلاف المفاهيم بين العامي والصوفي العارف، بل هذا التخالف يصل إلى حد التضاد والتناقض، والمعامل في بعض الوحدات اللغوية الواردة في هذه الأبيات يدرك ذلك:

في البيت 31: ورد التقابل بين رشادي ≠ غي، فإذا رجعنا إلى الدلالة المعجمية للكلمتين نجد أن:

رشاد = هدى ≠ غي = ضلال. لكن الملاحظ في بنية البيت يجد أن (غي) جاءت متعلقة بـ(العشق)

(1) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، اعتناء أحمد الزعبي، دار الأرقم، بيروت - لبنان، ص 519

(2) بتصرف/ رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 73

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

"العشق غي" و من هنا يمكننا أن نستنتج ببساطة أن:

الغي = العشق = الضلال

الرشاد = عدم العشق = الهدى

وهذه المفاهيم لهذه المصطلحات إنما تتدرج ضمن السياق المعرفي للآحي العاقل لا ضمن السياق المعرفي لابن الفارض العارف.

في البيت 32: لا يبدو أن هناك تقابل على الأقل من الناحية اللغوية، لكننا سنحاول تتبع مفهوم كلمتي (العمى) و(الصمم) في هذا البيت:

عمى = عدم الرؤية ← لكن العمى في هذا البيت مرتبط بـ(عنكم) فقط، أي أنه عمى مقيد بوضعية خاصة.

صمم = عدم السمع ← لكن الصمم في هذا البيت مرتبط بـ (عن عدله) فقط، أي أنه صمم مقيد بوضعية خاصة.

إذن فكلا الحدين (العمى،الصمم) ناتجان عن وضعية خاصة ، والسؤال هنا ما هي هذه الوضعية؟
تتضح الوضعية إذا نسبنا كل حدث منهما إلى صاحبه:

العمى: هو عمى الآحي العاقل ← و العاقل لا يعرف حقائق الأمور وجواهرها، أي أن العاقل يمثل الظاهر. إذن يمكننا القول أن عمى العاقل ناتج عن وضعية خاصة وهي عدم معرفته بالباطن واكتفائه بالظاهر فقط.

و من هنا يمكننا تفسير قوله: عمى عنكم بـ: عمى عن ما يختفي فيكم من حقائق باطنية.
الصمم: هو صمم العارف ← والعارف مطلع على حقائق الأمور و جواهرها، أي أن العارف يمثل الباطن. إذن يمكننا القول بأن صمم العارف ناتج عن وضعية خاصة وهي معرفته بالباطن، وهذه المعرفة الباطنية أدت به إلى الإطلاع على أمرين هامين جعلاه يختار أن يصمم أذنيه عما يقول العاقل، و الأمران هما:

1- إطلاعه على حقائق المحبوب و محاسنه التي تجعله يستحق العشق.

2- إطلاعه على حقيقة أن الآحي لا يعلم ما يعلمه العارف عن هذا المحبوب؛ وذلك بسبب جهل الآحي بالحقائق و البواطن، و بالتالي فهو ينطلق في حديثه من جهل وهو بذلك لا يستحق أن يصغي إليه العارف.

ومما سبق يتضح جليا أن لفظي (العمى، الصمم) اكتسبا هذه الأبعاد الدلالية الخاصة انطلاقا من الثنائية التقابلية ظاهر/باطن ضمن النظام المعرفي الصوفي.

ومما سبق أيضا يبرز لنا مفهوم الرؤية في هذا البيت كآلآتي:

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

رؤية العارف — رؤية بواطن الأمور — و هي رؤية حقيقية عند ابن الفارض.

رؤية العاذل — رؤية ظواهر الأمور — و هي العمى عند ابن الفارض.

فينتج لدينا هذا التضاد في مفهوم الرؤية:

رؤية العارف — رؤية حقيقية.

رؤية العاذل — عمى.

وهذا التضاد يتولد من اختلاف السياقين المعرفيين لكل من العارف (ابن الفارض) و العاذل حيث:

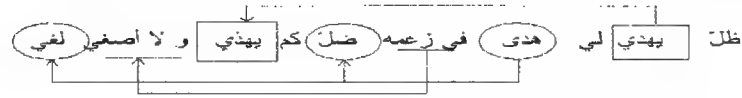
سياق العارف = [+ معرفة حقيقية]، [+ رؤية حقيقية]، [+ صمم اختياري] = الباطن

سياق العاذل = [- معرفة حقيقية]، [- رؤية حقيقية]، [+ عمى إجباري] = الظاهر

البيت 34: البيت ينقسم إلى شطرين:

الشرط الأول: يتضح من خلاله موقف العاذل ومفاهيمه.

الشرط الثاني: يمثل موقف ابن الفارض (العارف) من هذه المفاهيم التي جاء بها العاذل.



فابن الفارض يعطينا شرحا باطنيا لمفاهيم ظاهرية:

يهدي (ظاهريا) = يهذي (باطنيا)

هدى (ظاهريا) = ضلال و غي (باطنيا)

في زعمه ————— لا أصغي

فهذه التفاعلات ليست ناتجة عن المرجعية المعجمية للوحدات اللغوية، بل هي ناتجة عن المرجعية

الثقافية المعرفية، لكل من العاذل والعارف، والجدول يشرح التضاد بين المفاهيم عند العاذل

والعارف.

الكلمة	مفهومها عند العاذل (الظاهر)	مفهومها عند العارف (الباطن)
يهدي	يقدم النصائح الدالة على السبيل الصحيح و الصالح	يتكلم بكلام لا معنى له و لا فائدة منه
هدى	الرشاد و الصلاح	الذهيان و الضلال
في زعمه	العاذل يعتقد أن زعمه أي كلامه - صواب و صحيح و صالح	لكن العارف يعتقد أن هذا الزعم باطل و غير صالح

إنّ فالسياق الابستمولوجي الصوفي، الظاهر/ الباطن، ينتج لنا ثنائيات ظاهرها التوافق و التآلف و باطنها التضاد و التخالف.

و هناك أبيات أخرى في القصيدة تتجلى من خلالها الثنائية التقابلية الظاهر / الباطن و منها قوله:

78- و ادعني، غير دعني عبدا نعم ما أسمو به هذا السمي

79- إن تكن عبدا لها، حقا تُعد خير حر، لم يشب دعواه لي
حيث يظهر جليا المفهوم الباطني لكلمة (عبد) عند ابن الفارض؛ إذ أصبحت العبودية للمحبيب رمز يدل على سمو وعلو القيمة، فأصبح من يحمل صفة (العبد) عند الشخص الظاهري، هو الحر الحقيقي الذي لا تشوب حريته أي شائبة عند ابن الفارض العارف.

5- المقاطع الصوتية:

لقد اختلف اللغويون المحدثون في تعريف المقطع، و لعل السبب في ذلك تعدد المذاهب و تباعد وجهات النظر، «وأيًا ما كان الاختلاف فالمقطع أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم وهذه الكتلة تطول و تقصر بحسب طبيعة المقطع نفسه، و بحسب النظام المقطعي للغة أيضا لأن لكل لغة نظامها المقطعي المتميز»⁽¹⁾.

و تنقسم المقاطع بالنظر إلى ما تنتهي به من الأصوات اللينة أو الساكنة إلى قسمين:⁽²⁾
الأول: مقطع مفتوح Open وهو الذي يفتح الفم حال النطق به لأنه ينتهي بصوت لين قصير وهي الحركات أو صوت لين طويل مثاله: (با) في (باع) مقطع مفتوح.
الثاني: مقطع مغلق Closed وهو الذي يغلق الفم حال النطق به لأنه ينتهي بصوت ساكن، مثل: (فت) من كلمة (فتح) الذي يتكون من صوتين ساكنين بينهما صوت لين قصير.
ومن تتبع تأليف الكلمات العربية يبدو للباحث أنها ترد على « خمس صور منها ثلاثة كثيرة الشيوخ في التأليف و هي:

1- المقطع الأول: وهو مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير مثل: واو العطف (و) والكاف (ك) من الفعل (كتب).

2- المقطع الثاني: و هو مقطع طويل يتكون من: صامت + صائت طويل مثل: (لا) و (ما) النافيتين.

3- المقطع الثالث: و هو مقطع طويل يتكون من: صامت + صائت قصير + صامت مثل: (إن) و (لم).

4- المقطع الرابع: و هو مقطع مغرق في الطول و يتكون من: صامت + صائت طويل + صامت: مثل (قال) و (يُباع) بالوقف.

5- المقطع الخامس: و هو مقطع مغرق في الطول يتكون من: صامت + صائت قصير + صامت + صامت مثل بحر و فقر بتسكين الراء»⁽³⁾.

إن هذا التنوع في المقاطع الصوتية يفتح أمام الشاعر خيارات متعددة تمكنه من تطويع اللغة - خاصة في جانبيها الصوتي- وفق ما يخدم و يلائم مقام الإرسال. و نحن هنا بصدد محاولة استجلاء مدى توفيق ابن الفارض في توظيف هذه الآلية، فلنلاحظ المطلق:

(1) رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دسنة، 1993 ص 40

(2) محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 176

(3) رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري ص 41

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعمًا عرّج على كثنان طي

سا عا وي بيـ طي

ففي الشطر الأول تتمازج المقاطع الطويلة المفتوحة والمغلقة؛ ففي الجزء الأول من الشطر (سائق الأظعان) نلاحظ التأثير الواضح للمقاطع الطويلة المفتوحة، بينما في الجزء الثاني (يطوي البيد طي) نلاحظ تأثير المقاطع الطويلة المغلقة.

ولكي نعرف مدى توفيق الشاعر لا بد أن نبحث عن دلالات هذه الأجزاء أولاً:

(1) سائق الأظعان ————— نداء ومناجاة لسائق الأظعان.

(2) يطوي البيد طي ————— وصف لحالة السير الحثيث لدى السائق.

و من المعلوم لدينا أن:

(3) المقطع الطويل المفتوح ————— يتطلب زمناً أطول ————— بطي.

(4) المقطع الطويل المغلق ————— يتطلب زمناً أقل طولاً ————— سريع نوعاً ما.

و نعلم أيضاً أن:

(5) النداء والمناجاة تتطلب البطء والثاني ————— وقت طويل.

(6) سرعة السائق تتطلب العجلة ————— وقت قصير.

و من هنا ينتج لنا ما يلي:

(7) سائق الأظعان ————— نداء ومناجاة ————— وقت طويل ————— مقاطع طويلة مفتوحة.

(8) يطوي البيد طي ————— سير حثيث ————— وقت قصير ————— مقاطع طويلة مغلقة.

إن هذا الاستعمال للمقاطع الصوتية يعد آلية فعالة في خلق شعرية الخطاب الشعري؛ و بالتالي فهو يشكل نصاً إيحائياً موازياً للنص اللغوي الحاضر، بحيث يختلفان في أداة التعبير لكنهما يجتمعان في السياق الدلالي المقصود و يتجلى هذا في البائية بوضوح و من أمثلة ذلك قوله:

7- كهلال الشك لولا أنه أن عيني عينه لم تنأي

8- مثل مسلوب حياة مثلاً صار في حبكم مسلوب حي

9- مسبلاً للنأي طرفاً جاد إن ضنّ نوء الطيرف إذ يسقط خي

10- بسين أهليه غريباً نازحاً وعلى الأوطان لم يعطفه لي

وأول ما يجب أن نعرفه هو مضمون هذه الأبيات ومعانيها. والمعنى العام لهذه الأبيات هو: أن الشاعر يصف معاناته وآلامه جراء ابتعاد الحبيب عنه.

ففي البيت 7: يشبه نفسه بهلال الشك في نحافته ونحوه بسبب معاناته من بعد الحبيب، وأنه صار خفياً لا يدل عليه إلا أنينه.

وفي البيت 8: يقول أنه قد سلبت منه الحياة مثل ما سلبت من ملدوغ ثعبان.

وفي البيت 10: يصف إحساسه بالغربة بين أهله وفي وطنه بسبب بعد الحبيب.

(9) الفرح و السرور ← السرعة و التلهف ← مقاطع قصيرة.

فإذا قرأنا ما توصلنا إليه بمضمون أبيات ابن الفارض السابقة نجد ما يلي:

(12) حالة الحزن و اليأس تتطلب استعمال المقاطع الطويلة.

فهل فعل ابن الفارض ذلك؟ هذا ما يمكن أن تجيب عليه الملاحظة والتحليل.

لا اش لو لا ان ان عي ين عي لم أي
0/ 0/0/0/ 0/ 0/ 0/0/0/ 0/ 0/

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 176

(3) المرجع نفسه ، ص 175

(4) **بِنظر: مصطفیٰ حرکات، ا**

(4) ينظر: مصطفى حركات، المسائل العامة وقضايا العربية، دار الإفتاء، الجزائر، ص 14

و نعلم أن بحر الرمل مبني على 19 فونيم في كل شطر أي 38 فونيم في البيت. إذن فنسبة المقاطع الطويلة في البيت تمثل 57.90 % و هذا يضيفي حركية بطيئة متناقلة و هو ما يتوافق مع مشاعر الحزن، و تزداد هذه الحركة بطنا إذا علمنا أن 7 مقاطع من 11 مقطع مفتوحة و هي بذلك تتطلب زمنا أطول للنطق بها.

و كذلك الحال في بقية الأبيات حيث وردت المقاطع الطويلة في:

البيت 8: مَسْ + لُو + يَا + تَنْ + لَنْ + صَا + فِي + حُبْ + مَسْ + لُو + حَيْ ← 12 مقطع طويل.

البيت 9: مَسْ + لَنْ + طَرْ + قَنْ + جَا + إِنْ + ضَنْ + طَرْ + نُو + إِذْ + يَسْ + حَيْ ← 12 مقطع طويل.

البيت 10: بَتَا + أَهْ + لِي + رِي + بَنْ + نَا + حَنْ + كِيْ + أَوْ + طَا + لَمْ + يَغْ + طِفْ + لِيْ ← 14 مقطع طويل.

إذن فدلالة المقاطع الصوتية على جو النص و على الحالة النفسية للشاعر واضحة و جلية من خلال ما سبق. و القصيدة في أغلبها مشحونة بهذا الجو الحزين، الناتج من معاناة الشاعر و آلامه بسبب البعد عن الحبيب و كذلك بسبب ما يقاسيه في سبيل الوصول إليه.

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية

للوحدات المرفولوجية

إن دراسة بناء شعرية الخطاب في يائية ابن الفارض تقتضي تتبع الدلالات المتعددة للوحدات المرفولوجية في النص ومدى تأثيرها الوظيفي في توجيه الخطاب.

بمعنى: ما مفهوم الوحدات المرفولوجية؟

إن دراسة أي لغة تنقسم إلى مستويات منها، مستوى الصرف (morphology) وهو «مستوى دراسة الصيغ اللغوية وبخاصة تلك التغيرات التي تعترى صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا»⁽¹⁾، فالمرفولوجيا في مفهومها البسيط علم يجعل من بنية الكلمة وتغيراتها وما يتبعها من تحولات دلالية موضوعا لها، وتميز المعجمات اللسانية في تعريفها لمصطلح (Morphologie) بين المفهوم التقليدي، والمفهوم الجديد «و يقصد بالتقليدي عندهم ما يرجع إلى اليونان حيث يطلق هذا المفهوم على دراسة أبنية الكلمات انطلاقا مما بطراً على أشكالها من تغيير سببه الإعراب أو الاشتقاق، ومن ثمة، فالمرفولوجيا عندهم تجمع بين الدراسة الوظيفية، و علم التركيب "Syntaxe". أما هذه الصناعة في الطرح اللساني الحديث فلها معنيان أساسيان:

الأول: وصف القواعد التي تحدد البنية الداخلية للكلمات، أي قواعد ترتيب الوحدات المرفولوجية التي تكون الكلمات؛ وكذا وصف مختلف أشكال هذه الألفاظ بحسب العدد "الأفراد، التثنية، الجمع" والجنس "التذكير، التأنيث" والزمن "الماضي، الحاضر، المستقبل" والأشخاص "متكلم، مخاطب، غائب" والإعراب "نصب، رفع، جر، جزم".

والثاني: هو وصف قواعد البنية الداخلية للكلمات، و قواعد ترتيب التركيب للجمل»⁽²⁾، فالمرفولوجيا -إن- تعني بدراسة بنيات لغوية معينة تتكون من «الوحدات الصوتية الأولى بأنواعها (حروف، حركات مد، نبر...) والتي لا تحمل معنى في ذاتها، ولكن تركيبها -ضم بعضها إلى بعض- يؤدي إلى وحدات ذات معنى تسمى أئلة لغوية، وهي مكونة من دال (أو شكل صوتي)، ومنلول (أو معنى)، وأصغر هذه الوحدات الدالة سماها اللغويون مُرفيماً (morpheme)، و"أصغر" هنا ليس بمعنى الكمية، فهناك وحدات دالة مكونة من مصوت واحد وأخرى من عدة مصوتات، فالصغر هنا بمعنى الاحتواء»⁽³⁾، ومما سبق يتضح أن المرفولوجيا تنشط ضمن مجال محدد فهي «علم يدرس بنية الكلمات، و أشكالها، لا لذاتها؛ و إنما لغرض دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل و العبارات، يعتني بالمشتقات وأزمنة الأفعال والتعريف و التذكير، والتعدي واللزم، والمغايرة في الصيغ، كما يهتم بالأوزان ودلالاتها، والجموع وأنواعها»⁽⁴⁾.

(1) محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 23

(2) رابع بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 103

(3) مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، ص 32

(4) رابع بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها، ص 104

ومحاولة إلقاء الضوء على الوحدات المرفولوجية التي وظفها ابن الفارض في يائتيته، الهدف منها: استجلاء بعض دلالات و إحياءات هذه الوحدات التي ساهمت في إثراء شعرية هذا الخطاب. فالوحدة المرفولوجية يمكن أن تستدعي مقامات دلالية قد تعمل عملها أو تنكئ على دلالات أخرى حسب مقتضى الحال، و مستويات المدلولات؛ لأنها: «تعم سباحة لتغري المدلولات إليها لتتنبق معها وتصبح جميعا (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، و هذا حرر الكلمة وأطلق عتاقها لتكون إشارة حرة و هي تمثل حالة (حضور) لأن الكلمة موجودة أمانا و لكن المدلول يمثل حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة و خطورتها»⁽¹⁾.

ومن بين الوحدات المرفولوجية التي وظفها ابن الفارض حروف الجر، حروف العطف، اسم الإشارة، الصيغ الصرفية المختلفة، و غيرها مما يتطلب الدراسة و البحث.

1-حروف الجر:

إن دراسة حروف الجر في الخطاب الفارضي، لا تجعل من تتبع الجوانب النحوية هدفا لها، بقدر ما نهتم بالأوجه البلاغية والدلالات والإحياءات التي تفجرها هذه الوحدات داخل النص، فحروف الجر «هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا»⁽²⁾ وحروف الجر من حيث وظيفتها التي تؤديها و بحسب طبيعة المجرور تنقسم إلى ستة أقسام هي⁽³⁾ :

أحدها: ما يجر الظاهر والمضمر، وهو سبعة أحرف: من، إلى، عن، على، و الباء، واللام، وفي. والثاني: ما لا يجر إلا الظاهر ولا يختص بظاهر معين، وهو ثلاثة: الكاف وحتى و الواو. والثالث: ما يجر لفظتين بعينه، وهو التاء؛ فإنها لا تجر إلا اسم الله عز وجل، وربا مضافا إلى الكعبة أو إلى الباء.

الرابع: ما يجر فردا خاصا من الظواهر، ونوعا خاصا منها، وهي: كي، فإنها لا تجر إلا أمرين؛ أحدهما: «ما» الاستفهامية وثانيهما «أن» المضمره وصلتها.

الخامس: ما يجر نوعا خاصا من الظواهر، وهو منذ ومذ فإن مجرورهما لا يكون إلا اسم زمان معين لا مبهما، ويكون ماضيا أو حاضرا لا مستقبلا.

السادس: ما يجر نوعا خاصا من المضمرات، ونوعا خاصا من المظهرات، وهو: «رُبَّ» فإنها إن جرت ضميرا فلا يكون إلا ضمير غيبة مفردا مذكرا مرادا به المفرد المذكر وغيره، ويجب تفسيره بنكرة بعده مطابقة للمعنى المراد، منصوبة على التمييز، وإن جرت ظاهرا فلا يكون إلا نكرة موصوفة.

(1) عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ط4/1998، ص 48

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 495

(3) بتصرف: ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 336 و ما بعدها

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

وقد جاء توظيف حروف الجر في البيانية بتعدد يفتح المجال أمام كل حرف في سياقاتها التي يصلح لأن يوظف فيها، وقد جاءت حسب التقويم و التعداد التالي:

حرف الجر	من	إلى	عن	على	إلى	الكاف	منذ	مذ	كي	التاء	رباً	المجموع	
تواتره في القصيدة	62 مرة	55 مرة	43	43	33	11	10	7	2	1	0	0	267 مرة

ويتضح جلياً هيمنة الحروف "من" و "إلى" و "عن" و "على" على جو النص حيث وظف ابن الفارض هذه الحروف في (203) موضع من (267) موضع، وهو ما يمثل نسبة 76 % من حروف الجر التي وظفت في النص.

إن كل حرف من هذه الحروف يحمل دلالات وإيحاءات أراد ابن الفارض أن يوصلها إلى القارئ باعتماده على كثافة توظيف كل واحد منها في النص:

■ من: حرف جر زائد وغير زائد، وقد ذكر المرادي⁽¹⁾ أربعة عشرة معنى لـ"من" غير الزائدة، أولها: ابتداء الغاية في المكان اتفاقاً نحو «مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى» * وفي الزمان عند الكوفيين مثل "من أول يوم"، ثم ذكر من معانيها التبعيض، ببيان الجنس، التعليل، البديل، المجاوزة... إلخ، لكن أكثر النحويين لم يثبتوا لـ "من" هذه المعاني « وتناولوا كثيراً من ذلك على التضمين أو غيره، وقد ذهب المبرد، وابن السراج، والأخفش الأصغر، وطائفة من الحذاق، والسهيلي، إلى أنها -أي من- لا تكون إلا لابتداء الغاية، وأن سائر المعاني التي نكروها راجع إلى هذا المعنى؛ ألا ترى أن التبعيض من أشهر معانيها، وهو راجع إلى ابتداء الغاية، فإنك إذا قلت: أكلت من الرغيف، إنما أوقعت الأكل على أول أجزائه فانفصل، فمأل معنى الكلام إلى ابتداء الغاية. وإلى هذا ذهب الزمخشري؛ قال في مفصله فـ "من" لابتداء الغاية، كقولك: سرت من البصرة، وكونها مبعضة في نحو: أخذت من الدراهم، ومبينة في نحو «وَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ» ومزينة في نحو: ما جاعني من أحد، راجع إلى هذا»⁽²⁾. إذن فزبدة القول في دلالة "من" أنها ترجع إلى معنى ابتداء الغاية المكانية، ومعلوم مما سبق أن قصيدة ابن الفارض تحكي رحلته نحو محبوبه، وهذه الرحلة تستلزم مكاناً تنطلق منه، وكثافة توظيف من في النص توحى بأهمية المكان الذي تنطلق منه الرحلة في دفعها نحو الاستمرار والتواصل حتى بلوغ نهاية الغاية المكانية؛ فيبدو جلياً من النص أن المكان الذي انطلقت منه رحلة ابن الفارض ليس مكاناً

(1) للمزيد من التفصيل ينظر: ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 91 وما بعدها

(*) سورة الإسراء، الآية 1

(2) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 94

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

مرغوبا أو محببا لديه، بل بالعكس أنه يمثل حيزا منفرا يحفز على الرحلة و الابتعاد عنه، ولعل أبرز بيت وضح مواصفات هذا المكان هو قوله:

10- بين أهليه غريبا نازحا و على الأوطان لم يعطفه لسي
فابن الفارض يملكه شعور رهيب بالغربة وهو بين أهله حيث يفترض أن يجد الأنس، ثم يشير إلى رحيله عن أهله ووطنه بل ويضيف أنه ليس لديه رغبة في الرجوع إليهم. إن كل هذه المشاعر (الغربة- النفور من الوطن- عدم الحنين إليه....) يولدها المكان الذي انطلقت أو بدأت منه الرحلة.

■ **الباء:** حرف جر مختص بالاسم، و هو ضربان زائد و غير زائد « فأما الزائد فقد ذكر له النحويون ثلاثة عشر معنى: الأول: الإلصاق و هو أصل معانيها، و لم يذكر لها سيبويه غيره، قال: إنما هي للإلصاق و الاختلاط، ثم قال: فما اتسع عن هذا في الكلام، فهذا أصله و قيل: هو معنى لا يفارقها . و الإلصاق ضربان: حقيقي نحو: أمسكت الحبل بيدي، قال ابن جني: أي ألصقتها به، و مجازي نحو: مررت بزيد، قال الزمخشري: المعنى: التصق مروري بموضع يقرب منه »⁽¹⁾.

و يظهر من خلال التراكم التي ورد فيها حرف "الباء" أنه جاء في أغلب الحالات ملتصقا إما بمكان أو أحد الأعضاء الجسدية للشاعر أو للحبيبة أو التصق بلفظة أو ضمير يعود على الحبيبة كما هو موضح في الجدول التالي:

المكان	الأعضاء الجسدية		الحبيبة
	أعضاء الشاعر	أعضاء الحبيبة	
2- بذات الشيخ - يحيى	22- بالحشا	29- بمعسول الثنايا	36- بكم
42- بذكر المنحني	27- بصدري	52- فيكل (كل تعود على وجهها و اللمي المتعلقان بالحبيبة)	43- باسم اللاه
61- بالمصلى	40- به (تعود على حشى الشاعر)	86- بالأجفان	75- بهم
70- بئمي	89- ببذل النفس		93- بك
81- بالثنايا	102- بطرف ساهر		104- بالاي
110- باللوى	102- بالحافظ عى		44- بحسان
128- بالشعب	131- بجفن قد دمي		101- بالطيف
137- بجرعاء الحمى			
140- باللوى			
141- بواد			
143- به (الهاء تعود على غدير)	32- أبعينيه (تعود على العائد)		

(1) المرجع السابق ص 07

سبقت الإشارة إلى أن المكان المقصود بـ "من" مكان مرتبط بدلالة النفور والرغبة في الرحيل عنه والابتعاد. لكن المكان كلما جاء مرافقا لحرف "الباء" ارتبط بدلالة الانجذاب، والرغبة في الاقتراب منه، فحرف الباء قد اتصل بأماكن حملت مدلولاً واحداً وهو أنها المكان المرجو والمرغوب رغم تعدد الدوال (ذات الشيخ، حي، المنحنى، نمي ...) .

إذن فاتصال "الباء" بالمكان مهما كان اسمه يحمل دلالة التصاق الشاعر بذلك المكان سواء أكان هذا الالتصاق روحي أم حقيقي.

أما في ما يخص اتصال "الباء" بالأعضاء الجسدية، فقد حمل دالتين مختلفتين حسب نسبة الأعضاء إلى الشاعر أو إلى الحبيبة؛ ففي حالة نسب الأعضاء إلى الشاعر تكون "الباء" تحمل دلالة التصاق المرض و المعاناة بهذه الأعضاء و بالتالي بالشاعر .

أما في حالة نسب الأعضاء إلى الحبيبة فتكون "الباء" تحمل دلالة التصاق الشفاء والسعادة بسبب ظهور هذه الأعضاء للشاعر. ويتضح ذلك من خلال هذا الجدول الذي يربط بين التراكيب والمعاني التي تحملها والتي تدل عليها:

التراكيب المتعلقة بأعضاء الشاعر	المعنى
22- ومتى أشك جراحاً بالحشا	التصاق لفظة (جراحاً) الدالة على المرض والمعاناة بلفظة (الحشا)
27- وضع الأسى بصدري كفه	التصاق لفظة (الأسى) -الذي هو الطبيب- الدالة على المرض و المعاناة بلفظة (صدري)
40- أو حشا سال، و ما اختاره إن تروا ذاك به منا علي	الشاعر هنا يرجو أن يعطي (حشا سال) لأن حشاه غير سال و هو ما يسبب له المعاناة
102- بطرف ساهر	التصاق صفة (ساهر) بـ(الطرف) تدل بوضوح عن المعاناة
102- بالحاذ عمي	التصاق صفة (العمي) بـ(الحاذ) تدل على المرض والمعاناة
131- بجفن قد دمي	(قد دمي) أي سال دما بدل الدموع و هذه دلالة معاناة واضحة

التراكيب المتعلقة بأعضاء الحبيبة	المعنى
29- و بمعسول الثنايا لي دوي	لاحظ كيف عرف معسول بالثنايا و لا يخفى دلالة العسل على الشفاء و السعادة ثم أكد ذلك بأن الصقهما بالدواء
52- فبكل منه و الألحاذ لي سكرة	(كل) تعود على (ضاحي وجهها و اللمي) في البيت السابق (51) ثم عطف عليها (الألحاذ) و ألصق الجميع بمعنى (سكرة) و ما أدراك ما السكر عند الصوفية
89- همت بالأجفان	ألصق حالة الهيام بالأجفان و معلوم ما تحققه حالة الحب من سعادة للصوفي.

أما في حالات اتصال "الباء" بضمير يعود على الحبيبة، فابن الفارض يؤكد حصول هذا الالتصاق والاتصال، مهما كانت الوضعية المكانية للحبيبة منه، أي في حالة القرب أو البعد، فالملاحظ أن اتصال ابن الفارض بالحبيبة تحقق في حالتها حضورها و غيابها.

حالات الحضور:

- 36- بكم { فالاتصال حصل هنا و الحبيبة ماثلة كمخاطب أمام الشاعر.
93- بك

حالات الغياب:

- 43- باسم اللاء { الاتصال حصل رغم غياب الحبيبة، فالاتصال هنا روحي، و هو الاتصال
75- بهم { المنشود.
104- بالآلى

101- بالطيف: في هذه الحالة حصل الاتصال في وضعية بين الحضور و الغياب، فالحبيبة تمثل الغياب، و طيفها يمثل الحضور.

لقد تمت الإشارة فيما سبق إلى بعض الدلالات و الإيحاءات التي أرسلها ابن الفارض من خلال توظيفه المكثف لحرفين من حروف الجر هما (من والباء)، و من الإنصاف أن نتطرق الدراسة أيضا لدلالات بعض الحروف التي كان توظيفها بنسبة أقل، و من هذه الحروف:

▪ على: حرف (على) هو أول حرف جر يمكن رصده في القصيدة و قد وظفه ابن الفارض في (10) مواضع. أولها في قوله:

1- سائق الأظمان يطوي البيد طي منما عرج على كثنان طي
إن حرف (على) في هذا البيت قد ارتبط بالمكان (على كثنان طي) و قد جاء أيضا في سياق الطلب المتضمن في فعل الأمر (عرج).

لقد ورد حرف (على) كرابط بين طلب التعرّيج و المكان (كثنان طي)، فـ (على) هنا تدل على ضرورة وقوع فعل التعرّيج في المكان المحدد بالضبط (كثنان طي)، وهذا الحدث بهذه الشروط يستلزم القرب والاتحاد فـ(على) في البيت (01) يحمل دلالة القرب والاتحاد.
ثم ورد هذا الحرف للمرة الثانية في البيت (10):

10- بين أهليه غريبا نازحا و على الأوطان لم يعطفه لي*
حرف (على) في هذا البيت أيضا مرتبط بالمكان (على الأوطان) لكنه بالفعل (لم يعطفه)، ويعطفه هنا بمعنى الرجوع إلى الأوطان بسبب العطف والحنين إليها؛ لكن ابن الفارض نفى حدوث هذا

(*) نازحا: بعيدا، لي: عطف

الرجوع بإدخال أداة النفي (لم) على (يعطفه).

فعدم الرجوع إلى الأوطان يستلزم حدوث الابتعاد و النزوح.

إن حرف (على) في البيت (10) يحمل دلالة البعد و النأي.

فالملاحظ أن دلالة الحرف (على) في البيتين (1) و (10) قد تغيرت إلى حد التناقض و التضاد.

ما يمكن قوله، هو أن حدثي القرب والابتعاد في البيتين لا يتعلقان بمرجع مشترك؛ فالقرب في البيت (1) هو قرب من وطن الحبيب، والبعد في البيت (10) هو بعد من وطن الشاعر. فإذا بحثنا عن سبب بعد الشاعر عن وطنه نجد أنه السفر إلى وطن الحبيب. و بالتالي هو طلب قرب الحبيب، فالبعد عند الشاعر هو من جهة أخرى قرب.

و كما سبق الذكر فإن تواتر حروف الجر في القصيدة يساوي (267) مرة، و بعملية حسابية نجد أن كثافة حروف الجر في القصيدة تساوي (1.77) مرة في البيت الواحد، و هذه الكثافة تولد ظاهرة تركيبية تنزع بالقصيدة إلى التحليل أكثر من التأليف، هذا بالإضافة إلى بروز ظاهرة التدقيق في المعاني بسبب هذا النمط من التركيب⁽¹⁾.

2- حروف العطف:

من أبرز الوحدات المرفولوجية التي وظفها ابن الفارض في يائيته بكثافة حروف العطف، لما لها من وظائف عملية في توجيه تفصلات الخطاب الشعري، وقد اهتم بها اللغويون العرب القدامى وأبرزوا دلالاتها ومعانيها، قال ابن يعيش: «يقال حروف العطف، وحروف النسق، فالعطف من عبارات البصريين، وهو مصدر عطف الشيء على الشيء إذا أحلته إليه، ويقال عطف فلان على فلان، وعطف زمام الناقة إلى كذا، وعطف الفارس عنانه أي ثأه وأماله، وسمي هذا القبيل عطفًا؛ لأن الثاني مثني إلى الأول ومحمول عليه في إعرابه، والنسق من عبارات الكوفيين، وهو في قولهم: ثغر نسق إذا كانت أسنانه مستوية، و كلام نسق إذا كان على نظام واحد؛ فلما شارك الثاني الأول وسأواه في إعرابه سمي نسقًا»⁽²⁾.

و يقسم النحاة حروف العطف من حيث دورها في الربط بين التابع و المتبوع قسمين:

الأول: حروف تشرك التابع مع المتبوع لفظًا و معنى أي: في الإعراب و الحكم، و هي: الواو، الفاء، ثم، أم، أو، و حتى.

الثاني: حروف تشرك التابع مع المتبوع لفظًا فقط، أي: في الإعراب دون الحكم، وهي: بل، لا، ولكن.⁽³⁾

(1) بتصرف/ الطرايبي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 501

(2) أحمد محمد عبد الرازقي، القضايا الصرفية و النحوية، ص 255

(3) بتصرف/المرجع نفسه، ص 256

وتدخل دراسة معاني حروف العطف و تشرح دلالاتها المنبثقة من طرائق توظيفها، في باب الفصل والوصل في الدرس البلاغي العربي.

ويعد باب الفصل والوصل من أكثر مواضيع البلاغة وفن التعبير أهمية، في اللسان العربي، وملاك الأمر فيه «حسن استعمال حرف من حروف المعاني تضم به أجزاء الكلام بعضها إلى بعض، حيث يكون ذلك مطلوباً من أجل أداء المعنى على أحسن وجه وأتم صورة»⁽¹⁾. ورغم أن هذا الباب يضم تحته دراسة وظائف ودلالات كل حروف المعاني ويسعى لإبراز دورها في خلق شعيرة الخطاب، وإثراء جماليته، إلا أنه يظهر في أوضح صورة له في «باب العطف من أبواب النحو، ولكنها تكاد تقتصر على حكم المعطوف و كونه تابعاً للمعطوف عليه في الإعراب، وقلما تنص على لمعاني العطف المتعددة و أداء تلك المعاني بحرف واحد هو الواو أو بحروف أخرى»⁽²⁾، وعلى هذا فإن علماء النحو و البلاغة العرب قد أقروا بصعوبة الإحاطة بهذا الباب واستخراج غوامضه و دقائقه، ذلك « أن ربط أجزاء الكلام، و عقد الصلة بين تلك الأجزاء وصلاً و فصلاً - فإن في الفصل أحياناً ضرباً من الجمع - ووضع كل معنى في موضع علاقته بما قبله وما بعده، إن هذا حقاً، أهم ما في نظم الكلام وتركيبه وترتيب أجزائه؛ لأنه ترتيب للأفكار ونظم لأجزائها مثل نظم العقد، يراعى فيه الانسجام والاتساق، والتعاقب والترابط، وهو يحتاج إلى ملكة مألوفة وقدرة بارعة ونكاه لماع»⁽³⁾.

ونظراً لهذه الأهمية الوظيفية لحروف العطف، فقد استعملها ابن الفارض في يائتيه (127) مرة موزعة كما يلي: "الواو" (84) مرة "الفاء" (25) مرة، "أو" (08) مرات، "لا" (07) مرات، "بل" مرتين "أم" مرة واحدة، في حين لم يوظف حروف "ثم" و لكن و حتى".

أ- الواو :

لقد وظف ابن الفارض حرف الواو في يائتيه (84) مرة، وهو ما يمثل نسبة 66.14% من توظيفه لحروف العطف، ويرجع هذا الاستعمال المكثف لهذا الحرف إلى تعدد الدلالات التي يحملها في السياقات المختلفة التي يرد فيها؛ فالواو « وحدها من بين حروف العطف هي التي ليس لها أي معنى آخر، من هنا اختصت في مباحث الفصل و الوصل، أما غيرها من الحروف، فلا يحتاج لكثير ذكاء؛ لأننا إذا أردنا التعقيب جئنا بالفاء، أو التراخي جئنا بـ "ثم"، أو الإضراب جئنا بـ "بل"، أما الذي يدق فيه المسلك، و يتسابق الأقران؛ فهو العطف بين الجمل بالواو»⁽⁴⁾، و رغم هذا التنوع في دلالات الواو

(1) أحمد عبد الستار الجوّاري، نحو المعاني، ص 92

(2) المرجع نفسه، ص 92

(3) المرجع نفسه، ص 94

(4) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أسرارها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن ط4/1997، ص 397

الذي تفرضه السياقات المختلفة التي توظف فيها إلا أن الأصل في الواو أنها « تغيد مجرد الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في كلام واحد»⁽¹⁾.

و أول موضع تبرز فيه الواو في البيانية قول ابن الفارض:

1- سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرج على كئبان طي*
2- وبذات الشيخ عني إن مررت بحسي من عريب الجزع حي**
لقد جاءت الواو في بداية البيت (2) حيث عطفت "ذات الشيخ" على "كئبان طي" في البيت (1)، فيكون بهذا " ذات الشيخ" و "كئبان طي" قد اشتركا في فعل "عرج" فكان ابن الفارض يقول:
".....عرج على كئبان طي، وعرج على ذات الشيخ".

لكن الملاحظ أن ابن الفارض قد وظف حرف "الباء" بدل "على" في (و بذات الشيخ)، وقد لجأ ابن الفارض لهذا التوظيف ليضيف إلى التراكيب السياقي معنى جديدا لا يحمله حرف "على"، وهذا المعنى هو التخصص، حيث نفهم من حرف "الباء" في (وبذات الشيخ) أن ذات الشيخ جزء من كئبان طي، وأن طلب التعرّيج يشمل كئبان طي وذات الشيخ معا، أما طلب التحية (في الفعل حي) فانه يختص بذات الشيخ وتتفرد به وحدها.

فالواو هنا جمعت بين طرفي العطف، -و هو الأصل فيها-، في حدث التعرّيج و فرقتهما بينهما في حدث التحية (حي)، و إضافة حرف "الباء" مع الواو أضاف معنى التضامن؛ إذ دل على أن ذات الشيخ متضمنة في كئبان طي.

ثم يأتي الواو مرة أخرى في بداية البيت (3)

3- تلتطف، و اجر ذكرى عندهم عظم أن ينظروا عطفنا إلي***
وقد عطف بين فعل الأمر (حي) في نهاية البيت (2) و فعل الأمر (تلتطف) في بداية البيت (3)، ثم أتى عطف آخر بعد العطف الأول، في (واجر).
فتكون حالات العطف قد شكلت التركيب التالي:

"إن مررت بحي من عريب الجزع حي و تلتطف، و اجر ذكرى عندهم " فهنا الأفعال الثلاثة تشترك في معنى الأمر، و تشترك أيضا في أنها جواب الشرط [إن مررت.....].

لكن هناك وجه انفصال بين هذه الأفعال الثلاثة يفرضه السياق، ذلك أن فعل (حي) هو جواب للشرط لكنه لا يفرض إلزامية حدوث (تلتطف و اجر) رغم حدوث العطف بينهما، لكن عطف (اجر) على (تلتطف) يحمل في طياته دلالة الترتيب والإلزامية، وعليه يجب أن يحدث (تلتطف) قبل (اجر) و كذلك

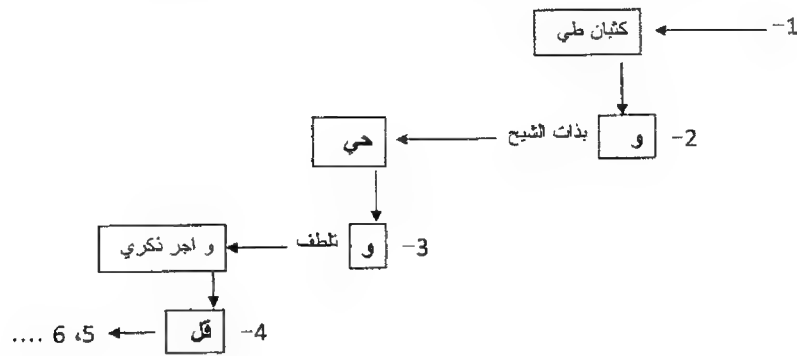
(1) عبد العزيز بنوي، في أساسيات اللغة العربية، ص 177

(*) الأظعان: مفردة ظمينة (المرأة ما دامت في الهودج)، منعما: متمهلا، و متفضلا

(**) ذات الشيخ: موضع من ديار (بنو يربوع)، عريب: تصغير عرب، الجزع: منعطف الوادي حي: فعل أمر من حي

(***) اجر ذكرى عندهم: أي اذكرني لهم، و صبف حالي و معاناتي لهم

يفرض حدوث (تطف) إذا أردنا حدوث (اجر).
و من الطرائف أن العطف حدث بين الأبيات الثلاثة الأولى، ثم ختم ابن الفارض هذه الأبيات بكلمة (عطف)، فكان دلالة العطف البلاغية النحوية أصبحت مساوية لدلالة العطف المعجمية.
العطف (بالمعنى البلاغي) = الربط = العطف (بالمعنى المعجمي) = الرأفة و الرحمة.
و يمكن استخراج تمثيلا هندسيا يوضح الترابط بين الأبيات الأولى كما يلي:



و قد وظف ابن الفارض حرف الواو كأداة عطف بين كلمة القافية و الكلمة التي قبلها في (8)

مواضع هي:

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| 13- في هواكم رمضان عمره | ينقضي ما بين إحياء و طي(*) |
| 14- صاديا شوقا لصدا طيفكم | جسد ملتاح إلى رؤيا وري(**) |
| 54- ذو الفقار اللحظ منها أبدا | و الحشا مني عمرو حيي(***) |
| 86- وبسقم همت بالأجفان، إن | زاتها وصفا بزین و بزى(1*) |
| 118- ومتى سرّ نجد عبرت | عبرت عن سر مي و أمي(2*) |
| 125- والتي يعنو لها البدر سبت | عنوة روعي و مالي و حمي(3*) |

(*) كما أصوم رمضان فينقضي بالسهر و القيام، كذلك أقضي أيامي في حبكم
(**) صاديا لصدا طيفكم) عطشان لمانك المذنب، و لو طيقاء (جد متاح إلى رؤيا وري) أي شديد العطش إلى رؤيتكم، و لو في المنام، حتى أرتوي
(***) ذو الفقار: سيف الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، و عمرو: هو عمرو بن ود العامري، أحد فرسان الجاهلية، قتله علي يوم الخندق، حيي: هو حيي بن أخطب: أحد زعماء اليهود (بنو النضير) قتل صبرا يوم 'بني قريظة' يوم الخندق
(1*) إن زاتها: أي إن زان السمك الأجفان. الزين: ضد الثين: الميب. الذي: الهيئة
(2*) سرّ نجد: ما طلب منها و سهل. أمي: تصغير أميمة، و المعنى: أن هذه الرياح الشرقية إذا عبرت لجذ حملت معها رائحة مي و أميمة.
(3*) حمي: حماي و حوتي

- 139- فاعهدوا بطحاء وادي سلم فهي ما بين كداء و كدي (*)
145- حي، ربعيّ الحيا، ربع الحيا بابي جيرتنا فيه، و بي (**)

إن توظيف الواو قد حمل دلالات مختلفة حسب السياق الذي وردت فيه.

(ما بين أحياء و طي) الواو هنا تدل على وقوع حدثي (الأحياء و الطي) على الشاعر، لكنها تنفي اجتماع الحدثين في زمن الوقوع، بل تشير إلى الترتيب و التعاقب في هذا الزمن، و ذلك ما يؤكد السياق من خلال ارتباطها بـ (ما بين). فالواو هنا حددت مجالاً لتحرك الحالات الروحية و الوجدانية لابن الفارض. إذن فهي تدل على اجتماع طرفي العطف في الوقوع، و تفرقهما في زمن هذا الوقوع، لكنه زمن دوري تعاقبي.

و يتكرر تركيباً مماثلاً في البيت (139) في قوله (ما بين كداء و كدي) لكن الواو هنا وظفت لتحديد مجال مكاني صرف لا علاقة له بالزمن.

إذن فالواو في التوظيفين السابقين أدت دور أداة تحدد طرفي مجال معين، تتحرك بينهما ذات الشاعر، الأول مجال روحي وجداني مرتبط بالزمن، والثاني مجال مكاني يشكل الحيز الذي تتحرك فيه الروح المحبة.

أما في التراكيب الأخرى: (رؤيا وري) (عمرو وحيي) (بزين وبيزي)، (مي وامي)، (مالي وحمي)، فقد قامت الواو بوظيفة الجمع بين طرفي العطف وأفادت اشتراكهما في معنى ما، كما أنها أضفت على كل تركيب دلالة خاصة به ومستقلة عن غيرها من دلالات التراكيب الأخرى كما هو موضح:

(رؤيا و ري) ← اشتراكا في التياح الشاعر إليهما

(عمرو و حيي) ← اشتراكا في كونهما شبيهان لحشا الشاعر في وقوع الألم عليهما.

← استقلا بدلالة التأكيد لمعاناة الشاعر.

(بزين و بزي) ← اشتراكا في أنهما وصفا للحبيبة ← استقلا بدلالة أنهما من مقومات مفهوم الجمال عند الشاعر من الناحية البصرية.

(مي و امي) ← اشتراكا في كونهما رمزا للحبيبة ← استقلا بتضمنهما دلالة تبين مفهوم الجمال عند الشاعر من الناحية الشمية.

(مالي و حمي) ← اشتراكا في كونهما مما تأخذه الحبيبة عنوة ← حملا دلالة تأثر الشاعر بالجمال بنوعيه: بصري أو شمي.

(*) فاعهدوا: فاقصصوا، ثم حدد الأماكن المطلوب قصدها و هي: بطحاء وادي سلم، كداء، كدي.
(**) ربي الحيا: ربي المطر - ربع الحيا: منزل الاستحياء و الأحياء - (و بي): من قولهم: (حيك الله وبيك) للمديح.

ب- أو:

"أو" حرف عطف يحمل دلالات متعددة حسب السياق الذي يرد فيه، فـ«إنها تشرك في الإعراب، لا في المعنى لأنك إذا قلت: قام زيد أو عمرو، فالفعل واقع من أحدهما، وقال ابن مالك: إنها تشرك في الإعراب والمعنى، لأن ما بعدها مشارك لما قبلها في المعنى الذي جيء بها لأجله؛ ألا ترى أن كل واحد منهما مشكوك في قيامه، قلت: وكلاهما صحيح»⁽¹⁾. وتحمل "أو" ثمانية معان يبرزها السياق الذي ترد فيه وهي⁽²⁾:

الأول: الشك، نحو: قام زيد أو عمرو.

الثاني: الإبهام، نحو: ﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هٰذِهِ﴾.

والفرق بينهما أن الشك من جهة المتكلم، والإبهام على السامع.

الثالث: التخيير، نحو: خذ ديناراً أو ثوباً.

الرابع: الإباحة، نحو: جالس الحسن أو ابن سيرين.

والفرق بينهما جواز الجمع في الإباحة، ومنع الجمع في التخيير.

الخامس: التقسيم، نحو: الكلمة اسم أو فعل أو حرف، وهو ما يعرف بالتفصيل بعد الإجمال.

السادس: الإضراب، السابع: معنى الواو، الثامن: معنى، ولا.

لقد وظف ابن الفارض "أو" في 8 مواضع، منها قوله:

25- هل سمعتم أو رأيتم أسداً صاده لحظ مهاة أو ظبي*
والعطف بـ"أو" في هذا البيت يحمل معنى الإباحة، أي ترك المخاطب حراً في اختيار أحد المتعاطفين

فقط أو الجمع بينهما إذا أراد، فابن الفارض هنا يوجه استفهاماً إلى المتلقي هو: هل سمعتم أو رأيتم؟ وسياق الخطاب يدل على أن المتلقي في موضع الإباحة فيحتمل أن يكون سمع فقط أو رأى فقط أو سمع ورأى معاً.

والعطف الثاني في هذا البيت هو: صاده لحظ مهاة أو ظبي. وهذا العطف بـ"أو" يضمن تفصيلاً بعد إجمال، فاستقصاء المعاني التي قصدتها ابن الفارض، ثم محاولة إرجاع البنى التي اختزلها بحيلنا على التركيب التالي: «صاده لحظه سواء أكان لحظ مهاة أو لحظ ظبي».

و مما تجب الإشارة إليه؛ أن العطف الثاني متضمن تحت معنى الإباحة الناتج عن العطف الأول، و من هنا يمكن القول بأن العطف في هذا البيت يفجر مجموعة من الدلالات بحسب أبعاد توظيفه في الخطاب الشعري:

(1) ابن أم قيس المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 67

(2) بتصرف/ ابن أم قيس المرادي، الجنى الداني، ص 67

(*) المهاة: البقرة الوحشية، الظبي: الغزال الصغير

- البعد اللغوي: يحمل دلالة الإباحة التي تستلزم حرية المتلقي في الاختيار.
- البعد الواقعي: يحمل دلالة استحالة وقوع الحدث المقصود و هو: أن يصطاد لحظ المهاة أو لحظ الظبي، الأسد.
- البعد المجازي: يحمل دلالة احتمال وقوع الحدث المقصود، أي، أن لحظ المهاة قد اصطاد الأسد فعلاً؛ لكن في حكم الاحتمال والتخيل.
- إذن فالعطف بـ"أو" في هذا البيت قد آل إلى مجموعة من الدلالات، التي يمكن توضيحها كما يلي:
- إباحة لغوية \rightarrow استحالة واقعية \rightarrow حدوث مجازي \rightarrow تولد إلى حدوث واقعي
- ولا يتحقق هذا الحدوث الواقعي إلا إذا لوحظ محل التشبيه في هذا البيت، حيث: المعشوق شبه بالمهاة أو بالظبي، العاشق شبه بالأسد، العلاقة معشوق/عاشق \rightarrow الاصطيد.
- 30- أوعدوني أو عدوني و امطلوا حكم دين الحب دين الحب لسي(*)
- "أو" هنا تحمل معنى الإباحة أيضاً، فابن الفارض يعطي للمتلقي حرية تامة في اختيار أحد المتعاطفين، ثم يضيف شيء آخر لهذه الحرية وهو أن أثر الاختيار فيه واحد مهما كان نوع هذا الاختيار.
- و بقية الأبيات التي وردت فيها "أو" هي:

- 40- أو حشا سال، وما أختاره إن تروا ذاك به منسا علي(**)
- وردت "أو" في بداية البيت، وقد عطف (حشا سال) على (عين ماء) في البيت (39)، وقد جاءت هنا للتخيير، لكن السياق يبرز لنا أن الاختيار يخص ابن الفارض، وأن هذا الأخير قد اختار أحد المتعاطفين وانتهى الأمر. فالإحسان أو الإساءة، كل منهما في نظر المحب إحسان.
- 41- بل أسيئوا في الهوى أو أحسنوا كل شيء حسن منكم لدي
- و دلالة "أو" هنا مماثلة لدلالاتها في البيت السابق، أي تحمل معنى الإباحة و التساوي.
- 57- وإذا ولت تولت مهجتي أو تجلت صارت الألباب في(1*)
- "أو" في هذا البيت بمعنى (و إذا) أي أنها تدل على الشرط، وقد اختزلت تجنباً للتكرار و حفاظاً على الوزن، و أصل التركيب «و إذا تجلت صارت الألباب في».

68- منس حال بدلت من أسنها وحشة، أو من صلاح العيش غي(2*)

(*) نوعوني: هكؤوني، عدوني: من الوعد، أمطلوا: من مظه أي موقه بوعد الوفاء مرة بعد أخرى، اللي: المماثلة، يريد: أن الحكم دين الحب، يحل المماثلة في أداء دين المحب.

(**) حشا سال: أي لواد رجل سال للحب، المن: من من به عليه : أي تكرم

(1*) ولت: أعرضت، تولت: أي ذهبت، مهجتي: تروحي، تجلت: برزت، الألباب: العقول، الولد لب، في: غنمة، و أصله الهمز، يعني: فيء.

(2*) اللي: الضلال

وقد وردت "أو" هنا لمنع التكرار واختزال الخطاب، ذلك أن: "أو" تساوي "وبئس حال بدلت"، فتقدير الجملة المعطوفة أن تكون: "وبئس حال بدلت من صلاح العيش غي".

83- فالقضا ما بين سخطي والرضى من له أقص قضي أو أدن حي
وقد أفادت "أو" في هذا البيت التفصيل بعد الإجمال، ذلك أن تحليل مركبات هذا البيت يعطينا:
سخطي = أقص قضي.
الرضى = أدن حي.

وإذا حللنا دلالات "أو" بمراعاة ثنائية: المرسل/المتلقي، في الأبيات يمكن الوصول إلى تحديد الأبعاد التالية:

-البيت (25): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): "أو" وظفت للدلالة على الإباحة وعوضت تركيب سبقها، فأدت بذلك وظيفة اختزالية، وقد تم هذا الاختزال كما هو موضح:
التركيب في البيت: هل سمعتم أو رأيتم لحظ مهاة أو ظبي ← وهو تركيب اختزالي.
التركيب التأويلي: هل سمعتم أو هل رأيتم لحظ مهاة أو لحظ ظبي ← وهو تركيب دون اختزال.
-البيت (30): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبيب): "أو" وظفت للدلالة على تساوي وقع الاختيار وتأثيره على ابن الفارض [أعدوني أو عِدوني].

-البيت (40): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبيب): "أو" وظفت -هنا أيضا- للدلالة على تساوي وقع الاختيار [عين ماء أو حشا سال].
-البيت (41): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبيب): "أو" وظفت -هنا أيضا- للدلالة على تساوي وقع الاختيار [أسينوا أو أحسنوا].

-البيت (57): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): جاءت "أو" تعويضية لتركيب قبلها. وأدت دور اختزالي لتجنب التكرار.

التركيب في البيت: و إذا ولت أو تجلت صارت الألباب في
التركيب التأويلي: و إذا ولت وإذا تجلت صارت الألباب في
-البيت (68): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): جاءت "أو" تعويضية لتركيب قبلها. وأدت دور اختزالي لتجنب التكرار.

التركيب في البيت: بنس حال بدلت من أنسها وحشة، أو من صلاح العيش غي.
التركيب التأويلي: بنس حال بدلت من أنسها وحشة، و بنس حال بدلت من صلاح العيش غي.
-البيت (83): المرسل (المحبيب)/المتلقي (ابن الفارض): جاءت "أو" تفيد التفصيل و الشرح، حيث شرح معنى السخط و الرضى.

مما سبق يمكن استخلاص ثلاث دلالات لـ"أو" حسب طرفي الثنائية المرسل/المتلقي وهي :

- أ- المرسل/المتلقي \longleftrightarrow ابن الفارض/المحبيب: "أو" حملت دلالة التساوي.
ب- المرسل/المتلقي \longleftrightarrow ابن الفارض/القارئ أو السامع: "أو" جاءت تعويضية و اختزالية.
ت- المرسل/المتلقي \longleftrightarrow المحبيب/ ابن الفارض: جاءت "أو" للشرح و التفصيل.

3- حرف "لم":

من الحروف الدواخل، نافية جازمة، تدخل على الفعل المضارع، فتحوله إلى الماضي، وتنفيه في الماضي مطلقاً، فيكون «الفعل المضارع خالصاً بمعنى الماضي إذا سبقه حرفان مما يعرف بأدوات الجزم، وهما "لم" و"لما"»⁽¹⁾، فـ"لم" تضطلع بوظيفة تحويل زمني بحث، يتلبس بالفعل الذي تدخل عليه، و«ظاهر مذهب سيبويه أنها تدخل على مضارع اللفظ، فتصرف معناه إلى الماضي، وهو مذهب المبرد، و أكثر المتأخرين، و ذهب قوم، منهم الجزولي، إلى أنها تدخل على ماضي اللفظ فتصرف لفظه إلى المبهم، دون معناه، و نسب إلى سيبويه، و وجهه أن المحافظة على المعنى أولى من المحافظة على اللفظ، و الأول هو الصحيح، لأن له نظيراً، و هو المضارع الواقع بعد لو، و القول الثاني لا نظير له»⁽²⁾، ويتضح مما سبق أن الوظيفة الرئيسية لـ"لم" هي وظيفة الجزم* الذي يعني في اللغة «القطع، و هو في اصطلاح علماء العربية قطع الحركة من آخر الكلمة، أو قطع امتداد الحركة، وهو ما يعرف بحذف حرف العلة، أو قطع علامة الإعراب في ما يعرف بالأفعال الخمسة وهي النون»⁽³⁾، ومن المعلوم أن الجزم من العلامات الإعرابية الخاصة بالفعل دون الاسم؛ ويرجع اختصاص «الفعل بالجزم إلى أن عامل الجزم يدل على النفي غالباً كـ "لم" و"لما" والذي يجوز نفيه هو المعاني دون الذات، لأن النفي يقتضي العدم، والذات غير قابلة له ، وقد علمت أن الفعل يدل على المعنى دائماً وأن الاسم أكثر ما يدل على الذات، ومن أجل أن الاسم أكثر ما يدل على الذات، وأن عامل الجزم يقتضي العدم الذي لا يقبله الذات، لم يصح أن يدخل عامل الجزم على الاسم، وصح دخوله على الفعل لأنه الدال على ما يجوز نفيه، فاختص به»⁽⁴⁾، ومن هنا نستخلص سمتين أساسيتين لـ"لم" هما:

- أنها لا تدخل إلا على ما يفيد المعاني.

- أنها تتعلق بسياق الزمانية.

(1) أحمد عبد الستار الجوّاري، نحو المعاني ص 52

(2) ابن أمّ قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، نسخة مأخوذة من موقع الوراق على الإنترنت www.alwaraq.com ، ص 79

(*) من وظائف "لم" التي أشار إليها المرادي: الجزم، أن تكون ملغاة أن تكون ناصبة، ينظر الجنى الداني في حروف المعاني، ص 80، 79

(3) أحمد عبد الستار الجوّاري، نحو المعاني، ص 52

(4) ابن هشام الأصمري (ابن محمد عبد الله)، شرح ثنود الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ط/2004، ص 61

و قد وردت "لم" في التراكييب التالية:

- 7- كهلل الشبك لولا أنه
10- بسين أهليه غريبنا نازحنا
11- جامحا إن سيم صبرا عنكم
33- أو لم ينه النهى عن عدله
50- لم يرقني منزل بعد النقا
60- لم تكد أمنا تكد من حكم لا
66- دار خلد لم يدر في خلدي
79- إن تكن عبدا لها حقا تعد
88- بابا وصلني السام في سبل الضنى
93- ما رأيت مثلك عيني حسنا
103- لو طويتم نصح جار لم يكن
115- يا أصحابي تمادى بيننا
124- عتب لم تعتب و سلمى أسلمت
136- خففي الوطء فلي الخيف سلمت
150- ذهب العمر ضياعا و انقضى
- أن عيني عينه لم تنأي*
وعلى الأوطان لم يعطفه لي**
وعليكم جانحا لم يتأي
زاويا وجه قبول النصح زي
لا ولا مستحسن من بعد مي
تقصص الرؤيا، عليهم يا بني
أنه من ينأ عنها يلسق غي
خير حر لم يشيب دعواه لي^(1*)
منه لي ما دمت حيا لم تبي^(2*)
و كمثلي بك صبا لم تري
فيه يوما يال طيا يال طي
و لبعده بيننا لم يقض طي
و حمى أهل الحمى رؤية ري
على غير فؤاد لم تطي
باطلا إذا لم أفز منكم بشي

لقد ورد الحرف "لم" ليحول مجموعة الأفعال إلى الدلالة على الماضي ثم نفي وقوعها. وإذا كانت هذه هي الوظيفة العامة لهذا الحرف، فإن أول ما يستدعي التوقف عنده بعد ذلك، هو الضمير المتعلق بالفعل المجزوم حيث جاء متنوعا مع أنه لم يتجاوز الأفراد؛ فقد ورد الفعل المجزوم منسوباً إلى الضمائر:

أ- الضمير (هو) في الأبيات: 10، 11، 33، 79، 103، 115، 66.

ب- الضمير (هي) في الأبيات: 7، 60، 124.

ت- الضمير (أنا) في البيتين 50، و 150.

ث- الضمير (أنت) في البيتين 136 و 93

ج- الضمير (أنت) في البيت 88.

إن هذا التنوع في توظيف الضمائر مع أداة الجزم (لم) يضيف على التراكييب ثراء دلاليا يستمد شرعيته من تعدد سياقات الجزم، ويزداد هذا الثراء الدلالي، إذا تتبعنا مرجعية كل ضمير من هذه

(*) لم تنأي: لم تقصد، أي لولا أنني لما قصدت عيني عنه

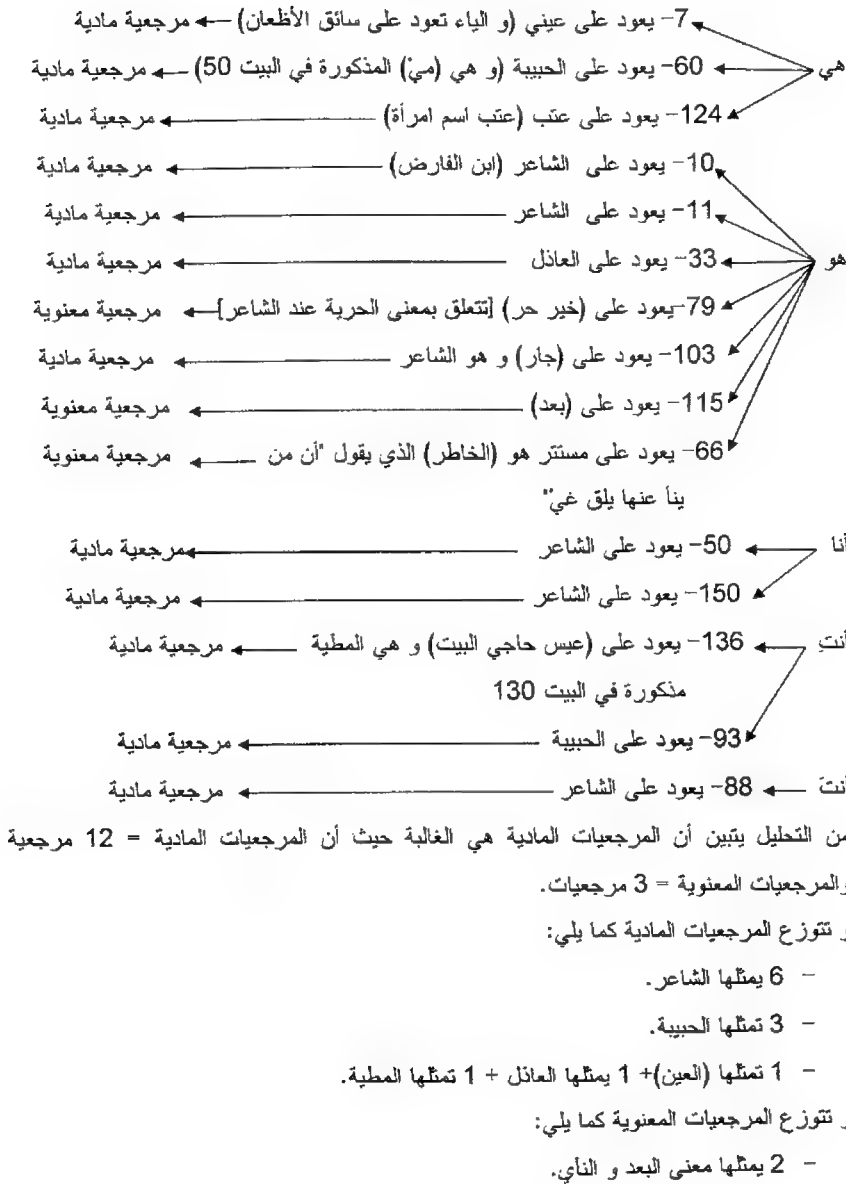
(**) لي: عطف، يعطفه: يرحمه

(1*) لي: انكار، لم يشب: لم يخالط

(2*) لم تبي: من تبوا الرجل المكان، أي حله و أقام به

الضمائر، والقصد بالمرجعية هنا، تحديد الذات التي يعود عليها كل ضمير.

و من خلال سياق الأبيات يمكن استخراج مرجعيات الضمائر كالتالي:



- 1 يمثلها معنى الحرية عند ابن الفارض.

و مما سبق يظهر جليا فعاليتين وظيفيتين تؤديهما الثنائية المتلازمة، الضمير/ المرجعية؛ فمن جهة تبرز الفعالية الأولى التي تركز على الضمير فتؤدي إلى توحيد في الضمير و تعدد في المرجعيات الخاصة به؛ أي أن الدال واحد (و هو الضمير)، و المنلولات متعددة (وهي المرجعيات). و هو ما يتضح من خلال التحليل السابق. و من جهة أخرى تتجلى الفعالية الثانية التي تركز على المرجعية حيث تؤدي بدورها إلى توحيد لكنه في المرجعية، و تعدد لكنه في الضمائر و هذا يقضي إلى أن المنلول واحد (المرجعية) و الدال متعدد (الضمائر) و يتضح ذلك أكثر من خلال هذا التمثيل:

المرجعية	الضمير	رقم البيت الذي ورد فيه
الشاعر	هو	10
	هو	11
	هو	103
	أنا	50
	أنا	150
	أنت	88
الحبيبة	هي	60
	هي	124
	أنت	93
البعد	هو	66
	هو	115
عين سائق الأظعان	هي	7
العاذل	هو	33
المطية	أنت	136
الحرية	هو	79

إن هذا الاختلاف في تواتر ورود المرجعيات يجلب معه دلالة مختلفة وراء النص؛ مفادها أنه كلما زاد تواتر المرجعية زادت أهميتها، واتضحت وظيفتها في بناء علاقات الخطاب الشعري الفارسي، ويتضح تواتر المرجعيات كما يلي:

المرجعية	تواترها	النسبة %
الشاعر	6 مرات	40
الحبيبة	3 مرات	20
البعد و النأي	2 مرة	13.33
سائق الأظعان	1 مرة	6.67
العاذل	1 مرة	6.67
المطية	1 مرة	6.67
معنى الحرية	1 مرة	6.67

و من هنا يظهر أن القصيدة مبنية على ثنائية طرفيها الشاعر/ الحبيبة. تربط بينهما علاقة رئيسية هي علاقة البعد و النأي، و تتموضع ضمن هذه العلاقة مجموعة من العوامل تؤدي وظيفتين مختلفتين:

- أ- وظيفة نفي البعد و تحقيق القرب، و هي عوامل: سائق الأظعان المطية، معنى الحرية.
ب- وظيفة إقرار البعد و نفي القرب و هي عامل: العادل.

ومن خلال الاعتماد على توزيع العوامل بين الوظيفتين يتضح توجه ابن الفارض نحو نفي البعد وتحقيق القرب؛ ذلك أن النسبة المئوية للعوامل المحفزة على القرب تساوي 60%، أما نسبة العوامل المحفزة على البعد فتساوي 6.67% التي يمثلها عامل (العادل)؛ باعتبار أن الطرف (الحبيبة) يمثل مرجعية ثابتة لا تبدي أي حركية اتجاه أي نوع من العلاقتين [القرب أو البعد]؛ بل هي تتقرب حركية الطرف الآخر (الشاعر) فقط. و أيضا باعتبار أن العلاقة (البعد) هي حدث متحقق لا يكتسب استمراريته من ذاته بل من العوامل التي تساعده على البقاء و هي هنا (العادل) فقط. إذن: فمحفزات القرب = 60% و محفزات البعد = 6.67%.

و هذا يرسخ التوجه الفارضي المشار إليه سابقا.

إن وظيفة (لم) هي الجزم و تحويل دلالة الأفعال من المضارع إلى الماضي مع نفي وقوعها. فما هي الأفعال المجزومة في كل مرجعية؟ و ما الإيحاءات التي تتضمنها؟ الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (الشاعر) هي: لم يعطفه، لم يتأي، لم يكن، لم يرقني، لم أفر، لم تُبني.
الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (الحبيبة) هي: لم تكد، لم تعتب، لم تري.
الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (البعد) هي: لم يذُر، لم يقصّر.

إن ربط الرسائل التي تشكلها التراكيب المتضمنة للجزم، بالثنائية التواصلية مرسل/مستلقي، يفجر مجموعة من الدلالات العميقة التي تقوم توجه الرسالة الفارضية وتجلي مقصدية المرسل، والجدول التالي يوضح تغير طرفي هذه الثنائية في كل خطاب يتضمن الجزم:

المرجعية	الرسالة (الفعل المجزوم)	المرسل	المتلقي
الشاعر	لم يعطفه	سائق الأظعان	الحبيبة
	لم يتأي	سائق الأظعان	الحبيبة
	لم يكن	الشاعر	الحبيبة
	لم يرقني	الشاعر	الشاعر
	لم أفز	الشاعر	الحبيبة
	لم تبني	الحبيبة	الشاعر
	لم تكذ	الشاعر	المستمع أو القارئ
الحبيبة	لم تعتب	الشاعر	المستمع أو القارئ
	لم تري	الشاعر	الحبيبة
	لم يدر	الشاعر	المستمع أو القارئ
البعد	لم يقض	الشاعر	أصحاب الشاعر
سائق الأظعان	لم يتأي	سائق الأظعان	الحبيبة
العاذل	لم ينه	الشاعر	الحبيبة
المطية	لم تطي	الشاعر	المطية
الحرية	لم يشب	الشاعر	العاذل

الثنائيات مرسل/متلقي الناتجة من هذا التحليل هي:

- سائق الأظعان/ الحبيبة ← 3 مرات
- الشاعر/ الحبيبة ← 4 مرات
- الشاعر / المستمع أو القارئ ← 3 مرات
- الشاعر / العاذل ← 1 مرة
- الشاعر / الشاعر ← 1 مرة
- الشاعر / المطية ← 1 مرة
- الشاعر / أصحابه ← 1 مرة
- الحبيبة / الشاعر ← 1 مرة

سبق في هذه الثنائيات المذكورة أن الطرف المرسل قد أبلغ رسالة إلى الطرف المتلقي تحمل دلالة نفي وقوع فعل معين من قبل ذات ثالثة هي موضوع الرسالة. و يمكن تحليل مضامين الرسائل في الثنائيات كما يلي:

- في الثنائية: سائق الأظعان/ الحبيبة ← رسالة تنفي حدوث الأفعال (يعطفه، تتأي، يتأي) من قبل الشاعر؛ أي أن الشاعر لم يرجع إلى وطنه في السبيل الوصول إلى وطن الحبيبة و أنه لم يتوقف عن الميل إليها و التقرب منها.
- في الثنائية: الشاعر / الحبيبة ← رسالة تنفي حدوث الفعل (أفز) من قبل الشاعر، لكن نفي الفوز هنا شرط يتحقق بحدوثه ذهاب العمر ضياعاً، و في الوقت نفسه يحمل في طياته

دلالة معاكسة هي أن حدوث الفوز يحقق نفي ذهاب العمر ضياعاً، وكذلك هذه الثنائية تتضمن رسالة تنفي حدوث الفعل (تري) من قبل الحبيبة، لكنه نفي لحدث الرؤية لحالة مماثلة لحالة الشاعر في غيره.

و تحمل أيضا رسالة تنفي حدوث الفعل (ينه) من قبل العادل لكنه نفي جاء في سياق الاستفهام الانكاري، يحمل معه دلالة التعجب الذي يعتري الشاعر بسبب تواصل نصيح العادل رغم إعراض الشاعر عنه.

- في الثنائية: الشاعر / المستمع أو القارئ — في كل حالات هذه الثنائية الشاعر يوجه رسالة إلى المستمع أو القارئ موضوعها الحبيبة، و هو ينفي وقوع الفعلين (نكد، تعتب) من قبل الحبيبة، وهو نفي يفيد تنزيه الحبيبة و تبرأتها من كل العيوب و التهم.

مما سبق نتضح جليا فعالية الجزم بـ"لم" في ترسيخ التوجه العام للخطاب الشعري الفارضي، الذي يصب في اصرار ابن الفارض، على الرحلة نحو الحبيبة، وسعيه الحثيث لأجل الوصول واللقاء، وتجاهله لعذل العادلين ثم تنزيه الحبيبة من كل المعاييب والتهم واضفاء صفة الكمال عليها.

4- اسم الإشارة:

من بين الوحدات التي وظفها ابن الفارض في يائيته، اسم الإشارة و قد لا يكون توظيفه بتلك الكثافة التي تؤسس كظاهرة أسلوبية تستدعي المتابعة، غير أن هناك سمة مغربة و مستغزة تكمن في طريقة و نمط توظيف اسم الإشارة ، الذي هو عبارة عما ، « دل على مسمى و إشارة إلى ذلك المسمى، تقول مشيرا إلى زيد مثلا: "هذا" فتدل لفظة "ذا" على ذات زيد، و على الإشارة لتلك الذات و تنقسم أسماء الإشارة إلى بحسب من هي له ستة أقسام باعتبار التقسيم العقلي، و خمسة باعتبار الواقع، و بيان الأول أنها إما مفردة أو مثنى، أو مجموع ، و كل منها إما لمذكر أو مؤنث، و بيان الثاني أنهم جعلوا عبارة الجمع مشتركة بين المذكرين و المؤنثات.

فللمفرد المذكر "هذا".

و للمفرد المؤنثة "هذه" و "هاتي" و "هاتا".

و لتثنية المذكرين "هذان" رفعا و "هذين" جرا و نصبا .

و لتثنية المؤنثين "هاتان" رفعا و "هاتين" جرا و نصبا .

ولجمع المذكر والمؤنث "هؤلاء" بالمد في لغة الحجازيين، وبها جاء القرآن، وبالقصر في لغة بني تميم.

و ليست "ها" من جملة اسم الإشارة، و إنما هي حرف جيء به لتنبيه المخاطب على المشار إليه، بدليل

سقوطه منها، جوازا في قولك "ذا" و "ذاك" و وجوبا في قولك "ذلك" (1) .

(1) ابن هشام الأصمري، شرح شعور الذهب، ص 172-173

فاسم الإشارة إذن هو عبارة عن دال عائم في فضاء اللغة، يستدعي مجموعة لا متناهية من المدلولات لا تربطه بها أي علاقة ثابتة إلا ما يفرضه السياق عليه، وأيضاً فإنه يستدعي دلالات ترتبط بالمكانية من حيث القرب والبعد وترتبط بالصورة الصوتية من حيث التنبيه.

لقد وظف الشاعر اسم الإشارة في قصيدته (16) مرة في الأبيات التالية:

- 27- وضع الأسى بصدري كفه
31- رجع اللاحى عليكم أنسا
40- أوحشا سال، وما اختاره
43- وأشد باسم اللاء خيمن كذا
51- أه، وا شوقي لضحاي وجهها
62- فلهما الآن أصلي، قبلت
63- كحلت عيني عمى، إن غيرها
72- مللي من ملل، والخيف حيف
76- فأرح من لئذ عذل مسمعي
78- وأدعني، غير دعني، عبدها
95- هكذا العشق رضينا، ومن
105- ما بودي، آل مي، كان بث
120- أي صبا، أي صبا هجت لنا
121- ذاك أن صافحت ريان الكلا
122- فلذا تروي، وتروي، ذا صدى
129- حلفت نار جوى حالفني
فقد وردت "ذا" في موضعين.

ووردت "ذاك" (أو هي ذا + ك) في (7) مواضع.

وجاءت "ذاك" وهي تصغير لـ "ذا" في موضعين.

وقد وردت "ذا" مرتبطة بحروف قبلية: كذا، هذا، هكذا، لذا، كل منها في موضع واحد.

وورد اسم الإشارة "تلك" في موضع واحد.

هذا عن الصيغ التي ورد بها اسم الإشارة، أما في ما يخص المشار إليه فقد جاء بصيغة

التصغير في (6) مواضع وفق التوزيع التالي:

- ذا + صيغة التصغير → في موضعين، أي أن توظيف "ذا" جاء مقروناً دائماً بتصغير المشار إليه.

- ذاك + صيغة التصغير ← في موضعين، فتوظيف "ذاك" أيضا جاء مقرونا دائما بتصغير المشار إليه، و هو ما يعني أن التصغير قد مس كلا من اسم الإشارة و المشار إليه.
 - هذا + صيغة التصغير ← لقد تم تصغير المشار إليه في الموضع الوحيد الذي ورد فيه اسم الإشارة "هذا".
 - ذاك + صيغة التصغير ← ورد في موضع واحد من بين (6) مواضع التي وظف فيها اسم الإشارة "ذاك".
- إضافة إلى ما سبق فإن السمة الأسلوبية الأخرى التي يمكن ملاحظتها في توظيف ابن الفارض لاسم الإشارة هي أنه لم يرد أبدا مقرونا باللام [ذلك] وورد مقرونا بـ (ها) في موضعين فقط، وورد مقرونا بالكاف في (10) مواضع.
- السمة الأخرى هي أن اسم الإشارة جاء بصيغة المذكر في كل المواضع ما عدا في موضع واحد فإنه ورد بصيغة المؤنث (تلك).
- السمة الأسلوبية الأخرى هي أن المشار إليه في الأبيات (40-43-62-72-105-121-122) جاء على شكل مضمون كلام سابق لاسم الإشارة، أي أنه احتل وضعية قبلية بالنسبة لاسم الإشارة.
- ويمكن استخراج مجموعة من السمات الأسلوبية المتعلقة بتوظيف ابن الفارض لاسم الإشارة، مما يحيطه بترجمات دلالية و إيحائية تستدعي التنقيب عنها، و أهم هذه السمات هي:
- الحروف المقرونة باسم الإشارة: اللام (0 مرة)، ها (مرتين) ، الكاف (10 مرات).
 - ارتباط اسم الإشارة بصيغة التصغير في المشار إليه في مواضع كثيرة.
 - غالبية الحالات التي جاء اسم الإشارة فيها عائد على كلام سابق.
- ودلالة الحروف التي تقرر باسم الإشارة لا تخرج عن الدلالة المكانية أو التنبيهية، فتقول « ذا للقريب، و ذاك للمتوسط، و ذلك للبعيد، و من لم ير المتوسط جعل ذاك للبعيد أيضا، و تدخل "ها" للتنبيه على المجرد كثيرا، وعلى المقرون بالكاف وحدها قليلا، ولا تدخل على المقرون باللام»⁽¹⁾ إذن فحرفي الكاف واللام يحملان دلالة مكانية توضح توسط وبعد موضع المخاطب، والهاء تؤدي دور تنبيه للمخاطب وهذا ما أشار إليه ابن هشام بقوله: « و ليست "ها" من جملة اسم الإشارة وإنما هي حرف جيء به لتنبيه المخاطب على المشار إليه؛ بدليل سقوطه منها: جوازا في قولك "ذا" و"ذاك" وجوبا في قولك "ذلك" ولا الكاف اسم مضممر مثلما في "غلامك" لأن ذلك يقتضي أن تكون مخفوفة بالإضافة، و ذلك ممتمتع؛ لأن أسماء الإشارة لا تضاف لأنها ملازمة للتعريف؛ وإنما هي حرف (أي الكاف) لمجرد

(1) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني، ص 70

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

الخطاب لا موضع له من الإعراب، وتلحق اسم الإشارة إذا كان للبعد، وأنت في اللام قبله بالخيار، تقول: "ذاك" أو "ذلك" (1).

معلوم مما سبق أن المشار إليه جاء في (7) مواضع عبارة عن مضمون كلام سابق لاسم الإشارة، وجاء اسم في (9) مواضع، وهذه المواضع هي التي يمكن البحث فيها على بعض دلالات اسم الإشارة.

لقد ورد المشار إليه اسما في المواضع التالية:

رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه
27	ذا	الهوي	63	ذا	الرثني	95	هكذا	العشق
31	كذاك	العشق	76	تلك	الراء	120	ذيك	الشذي
51	ذيك	اللمي	78	هذا	السمي	129	ذاك	الخبّي

"ذا" تدل على قرب المشار إليه، و المشار إليه هنا (الهوي، الرثني).

الهوي: تصغير "الهوى" وهو حالة وجدانية عاطفية تعترى الشاعر، أي هي العلاقة الوجدانية التي تربط الشاعر بالمحبوب.

الرثني: الغزال الصغير، و هو معادل موضوعي للمحبوب في هذا البيت.

إذن فدلالة القرب هنا تتعلق بشعور داخلي لدى الشاعر، و كذلك بالمحبوب الذي هو قريب روحيا و إن بُعد مكانيا.

ذاك: وردت مرتين في البيتين 31- و كذلك العشق 129- ذاك الخبي.

العشق: حالة وجدانية.

الخبّي: تصغير الخباء و هي الخيمة، و هي مكان يوجد فيه المحبوب.

و الكاف تدل على التوسط أو البعد، و هذا واضح في حالة (ذاك الخبي) إذ أن خباء المحبوب يجب أن يكون بعيدا حتى تشد إليه الرحال. لكن هل يكون العشق بعيدا؟ حالة البعد هنا ارتبطت بحالة أخرى تتعلق بمفهوم العشق، و هي (الغي) بمعنى الضلال، إذن فابن الفارض يشير إلى أن العشق البعيد إنما هو العشق الذي يعني الضلال. و تتضح هذه الدلالة أكثر في التركيب (95- هكذا العشق رضيناه) حيث وظف ابن الفارض لفظة (العشق) كمشار إليه، لكنه أشار إليها بـ"ذا" بدل "ذاك" و وصفها بـ"رضيناه" بدل "غي". من هنا يتضح أن العشق بعد اسم الإشارة نوعان:

عشق بعيد في: كذاك العشق غي.

عشق قريب في: هكذا العشق رضيناه.

(1) ابن هشام الأصمري، شرح شعور الذهب، ص 173

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

هذا: وردت مرة واحدة: 78- هذا السمي.

"الهاء" جاءت لتنبية المخاطب وهو (العازل) على مضمون الخطاب الذي يشرح معنى الحرية والعبودية عند ابن الفارض.

إضافة إلى ما سبق، فقد ورد المشار إليه بصيغة التصغير في (6) مراضع، موضحة في الجدول

التالي:

رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه المصغر	أصله	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه المصغر	أصله
27	ذا	الهُوَي	الهُوَى	78	هذا	السَّمِي	الاسم
51	ذياك	اللُّمِي	اللُّمَى	120	ذياك	الشُّذِي	شذا
63	ذا	الرُّشِي	الرُّشَا	129	ذاك	الخَبِي	الخياء

و التصغير لغة: هو التقليل، و اصطلاحاً: تغيير مخصوص يمس الأسماء، و هو ملحق بالمشنقات لأنه وصف في المعنى، و من دلالاته:

- تقليل ذات الشيء أو كميته، نحو: كليب و دريهمات.
 - تحقير شأن الشيء نحو رجيل.
 - تقريب زمان الشيء أو مكانه، نحو: قبيل العصر، و بعيد المغرب، و فوق الفرسخ، و تحيت البريد.
 - تقريب منزلة الشيء نحو: صَدِّيقِي، أو تعظيم منزلته.
 - تمليح الشيء أو تكليله نحو: صاحب صويحب، حمراء، حميراء.
- و كل هذه الدلالات ترجع إلى التحقير و التقليل⁽¹⁾
- و من خلال السياق يظهر أن ابن الفارض، قد وظف صيغة التصغير للدلالة على التمليح و تكليل المشار إليه، مما يعطيه مكانة خاصة عند الشاعر، و مما يرسخ هذه الدلالة أن الأسماء التي مثلت المشار إليه لم تخرج على إحدى حالتين:

- الحالة الأولى: أنها اسم للمحبيب أو لمتعلق من متعلقاته.
 - الحالة الثانية: أنها رمز للعلاقة بين الشاعر و محبوبه.
- حيث مثل الحالة الأولى. الأسماء التالية: اللُّمِي، الرُّشِي، الشُّذِي، الخَبِي.
- فاللُّمِي: هو تصغير اللُّمَى، و هو سمرة في الشفاه، أي أنه مثل صفة بصرية من صفات المحبوب.
- والشُّذِي: تصغير شذا، و هو الرائحة الطيبة، أي أنه مثل صفة شمعية من صفات المحبوب.

(1) بتصرف: أحمد بن محمد الجمالوي، شذا العرف في فن الصرف، قدم له و علق عليه، محمد بن عبد المعطي، خرج شواهد: أبو

الأشبال أحمد سالم المصري، دار الكيان، الرياض السعودية، ص 172

الرشى: صغير رشا، وهو الغزال الصغير، أي أنه مثل صفة متكاملة للمحبيب، وذلك بمراعاة تشبيه الشاعر لمحبيه بالرشى.

الخبى: تصغير الخباء، و هو الخيمة، و قد مثل متعلق من متعلقات المحبوب، وهو مكان تواجده. أما الحالة الثانية فقد مثلها: الهوى، السمي.

فالهوى: تصغير الهوى: و يعبر عن العلاقة الوجدانية و الروحية للشاعر اتجاه محبيه. السمي: تصغير اسم، و جاءت لفظة (السمي) في سياق وظفها للدلالة على حالة وجدانية تنتاب الشاعر، وهي حالة تتموضع بين مفهومي الحرية و العبودية.

ومن هنا لا يمكن أن يتصور غير معنى التمليح والتكليل في تصغير الشاعر لأسماء محبيه، ومتعلقاته وعلاقته به. كما أن هناك دلالة أخرى تحملها صيغة التصغير هنا، وهي أن الشاعر يوحى بأنه يهيم حبا بكل ما يتعلق بمحبيه مهما كان صغيرا و قليلا.

5- دلالات صيغ الأفعال و الأسماء :

الصيغة الصرفية لصيغة ما تعني «الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صببت فيه هذه الحروف، و هو الذي يعطي للكلمة صورتها و شكلها، و يجعل لها جرسا معيناً»⁽¹⁾، غير أن معرفة الصيغة الصرفية - أو الوزن كما يسميه القدامى - لكلمة ما لا يقتصر على ما ذكر فقط، بل يتعداه إلى تبين مجموعة من العلاقات التي تربط بين وحدات كل صيغة، و هذه العلاقات هي⁽²⁾:

- أ- علاقات شكلية (صوتية): فكلمات الوزن (استفعل) تحمل دلالة (است-) في بدايتها، و لا تفصل بين فاءها و عينها حركة، أما العين فإنها متبوعة بالفتحة (في المبني للمعلوم).
- ب- علاقات نحوية: فالوزن ينتج الفعل، و المصدر، و اسم الفاعل، و اسم المفعول، و صيغة التفضيل، أي أنه ينتج أجزاء من الخطاب.
- ج- علاقات دلالية: فلأوزان معان معروفة (التعدي، المطاوعة....) و بواسطة الوزن يمكن تحليل الكلمات أو إنتاجها؛ فعلى المستوى التحليلي، يمكن عرض الكلمات التالية: أعشوشب، أنبسط، انتهج.

و في تحليل هذه الكلمات، يجب كشف الوزن و الجذر في آن واحد، و كان الكلمة (المعجمية) في العربية مكونة من جذر و وزن:

كلمة معجمية = وزن + جذر (1)

اعشوشب = افعل + عشب (2)

انبسط = انقل + بسط (3)

فاكتشاف الوزن و الجذر بصفة صريحة أو لاشعورية، يخدم أغراضا مختلفة، أبرزها، إدراك معنى الكلمة، أو الإمام به، أو تحليل معناه؛ فالذي يقرأ (اعشوشب السهل) يدرك من خلال المعادلة (2) معنى الفعل، وإن لم يكن مطلعاً عليه من قبل، أما في (انتهج و ابتهج) فالتحليل.

انتهج = افتعل + نهج (4)

ابتهج = افتعل + بهج (5)

يظهر أن الفعل الأول له علاقة بالنهج (الطريق) و الثاني له علاقة بالبهجة (السرور)⁽³⁾.

يتضح مما سبق أن دراسة الصيغ الصرفية للوحدات المرفولوجية، المكونة للخطاب الشعري، تكتسي أهمية بالغة في معرفة توجهات ومقاصد الشاعر، وسترکز هذه الدراسة على الصيغ التي ولد

(1) محمد المبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2 / 1964، ص 112

(2) بنصراف/ مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، ص 51

(3) بنصراف/ المرجع نفسه، ص 51-52

استخدامها دلالات متميزة، وأدت دورا واضحا في توجيه الخطاب نحو المقاصد، والأمل في كل هذا وصف النظام الصرفي في الياثية لكشف أسرار اللغة فيها وتحديد نظامها.

أولاً: بنية الأفعال:

يجب الإشارة إلى أنه من الصعب تتبع الصيغ الصرفية لكل الأفعال الواردة في الياثية، والتنقيب على دلالاتها ووظائفها في النص، لهذا فالبحت يركز على مجموعة من الصيغ شكلت بسبب كثافة تواترها، ظاهرة أسلوبية تستدعي الدراسة.

لقد وظف ابن الفارض في يائيته (266) فعل توزعت حسب الزمن كما هو موضح في

الجدول:

زمن الفعل	تواتره في النص
الماضي	151
المضارع	78
الأمر	37
المجموع	266

من الواضح أن الفعل المهيمن على النص هو الفعل الماضي الذي «يتناول الزمن الذي مضى وانقضى سواء في القريب أو البعيد»⁽¹⁾؛ وحالتي القرب والبعد تتحققان نسبة إلى زمن حدوث التكلم، فالمعنى «الأصلي للفعل الماضي، انصبابه على زمن مضى قبل التكلم، وهذا يستفاد من الصيغة أولاً، ومن المقصود ثانياً، وكلاهما منوط بحركة الزمان، ومقاصد المتكلم، التي ترسخ لحركة المدة، ومقصد المتكلم»⁽²⁾.

وهذه السمة الأسلوبية التي تغلب الفعل الماضي، تنحو بالنص إلى نمط سردي حكاثي، يصف أحداث الخطاب على أنها وقعت وانتهى زمن وقوعها، وهذا ما يتناسب مع ما يستلزمه وصف رحلة ابن الفارض نحو محبوبه، كما أن سمة الماضي تضيف خاصية اليقينية على محتوى خطاب ابن الفارض.

لقد وظف ابن الفارض مجموعة من الصيغ، رمى من خلالها إلى توصيل مضامين محددة، وأبرز هذه الصيغ:

1- صيغة فعل

من أكثر الصيغ توظيفاً في الياثية، صيغة فعل التي مضارعها: **يَفْعَلُ** و **يَفْعَلْ** و **يَفْعَلُ**، قال الرضّي: «و اعلم أن باب فعل لخفته لم يختص بمعنى من المعاني، بل استعمل في جميعها؛ لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله و اتسع التصرف فيه»⁽³⁾.

(1) علي شلق، الزمان في اللغة العربية و الفكر، دار الهلال، بيروت، ط1/ 2006 ص 72

(2) المرجع نفسه، ص 73

(3) ابن الحاجب الرضّي (محمد بن الحسن الأستراباذي)، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، لبنان، ط/ 1975، ج 1 / ص 70

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

وقد ورد هذا البناء (فعل) في القصيدة في (158) موضع متوزعة على صبيغ المضارع، الثلاث يفعل، يفعل، يفعل.

أ- صيغة فعل - يفعل:

ورد في هذا البناء (44) فعل في (56) موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
أن	1	درى	2	صار	4	سبى	1	هدى	1
ضن	2	سقى	1	زاد	1	حلف	1	هدى	1
ظل	1	برى	3	صاد	1	جاء	1	عتب	1
ضل	1	كوى	1	مال	1	هام	1	شام	1
خر	1	شوى	2	جرى	3	زان	1	بان	1
عز	1	رجع	1	طوى	2	عاش	1	هاج	1
حل	1	زوى	2	ذوى	1	عطف	1	ضاع	1
ضوى	1	حكى	1	سرى	1	روى	2	بكى	1
قضى	1	كفى	2	حمى	1	جلب	1		

ورد هذا البناء (فعل - يفعل) في البياتية ليوضح دلالات عدة منها:

- الدلالة على الحركة و التحول في الفعل (صار)، الذي وظف في الأبيات:

- 1- صار وصف الضر ذاتياً له عن عناء و الكلام الحي لى^(*)
 - 8- مثل مسلوب حياة مثلاً صار في حبكم مسلوب حي^(1*)
 - 57- وإذا وثقت تولت مهجتي أو تجلت صارت الأبواب في^(2*)
 - 146- أي عيش مرّ لي في ظله أسفي إذ صار حظي منه أي^(3*)
- الفعل (صار) من أفعال التحويل؛ أي أنه يحمل دلالة التحول والتغير من حالة إلى حالة أخرى، و هذا التحول مبدأه الأساسي هو الحركة سواء أكانت حركة مادية أم حركة بمفهوم معنوي، ففي البيت (6)، التركيبين (صار وصف الضر ذاتياً)، و (الكلام الحي لى) يحملان دلالة الحركة حيث، أن قول ابن الفارض أن "وصف الضر صار ذاتياً" يحمل معه دلالة أن "وصف الضر لم يكن ذاتياً" من قبل، لكنه تحول إلى ذاتياً، أما التركيب (و الكلام الحي لى) فقد حذف منه فعل التحويل (صار) و تقدير التركيب (و صار الكلام الحي لى)، و هذا يعني أنه لم يكن ليا من قبل.

(*) الضر: سوء الحال، عناء: تعب و معاناة، (الكلام الحي لى: الكلام الواضح صار خفياً)

(1*) مسلوب حي: ملدوغ شعبان، قد سلبت منه الحياة، أي أنه صار إلى هذه الحالة بسبب الحب.

(2*) و لت: أعرضت، تولت: أي ذهبت، مهجتي: روحي، تجلت: برزت - الأبواب: المقول الواحد لب، في: غنية، و أصله الهمزة أي: فيء.

(3*) يقصد أن حظه من هذا العيش الجميل صار التمسر و التأسف و التذكر.

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

إنّ فالفعل (صار) يحمل دلالة الحركة والتحول، و يستلزم حالة قبلية تتحول إلى حالة بعدية، ويمكن توضيح ذلك بالجدول التالي:

البيت	الحالة القبلية	فعل التحويل	الحالة البعدية
6	كان وصف الضر غير ذاتيا	صار	وصف الضر ذاتيا
6	كان الكلام حي (أي واضح)	صار	الكلام الحي لي (أي خفيا)
8	كان قبل حكم حي (من الحياة)	صار	في حكم مسلوب حي (سلبت منه الحياة)
57	كانت الألباب ملكا لأصحابها	صارت	الألباب في (أي غنيمة)
146	كان حظي من العيش وافر	صار	حظي منه أي (يعني التحسر و التذكر)

- الدلالة على المجيء بصعوبة في قوله:

77- خلّ خلّي عنك ألقابا بها جيء مينا، و انج من بدعة جي(*)
المجيء هنا، مجيء صعب لأنه متعلق بـ (الألقاب) التي تعني البدعة، والبدعة غير مرغوب فيها، ولهذا يكون مجيئها صعب، كما أن بناء الفعل (جاء) للمجهول يدعم دلالة الصعوبة، كما أن صفة (مينا) بمعنى الكذب تضيف عاملا آخر يصعب المجيء.

ومما سبق يظهر أن ابن الفارض وقع في حالة اختيار بين الفعل (جاء) الذي يعني المجيء بصعوبة، كما في قوله تعالى: ﴿إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ﴾⁽¹⁾ وفعل (أتى) الذي يعني المجيء بسهولة، كما في قوله تعالى: ﴿فَأَتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا﴾⁽²⁾؛ فاختر ابن الفارض - فعل (جاء) و وظفه لأنه يوافق الدلالة التي قصدها.

كما أن دلالة المعاناة والتعبير عنها، واضحة في العديد من الأفعال التي وظفها ابن الفارض منها: أن، برى (3 مرات)، شوى (مرتين)، نوى، سبى، هام، هاج، صاد، مال، طوى، كوى، وهذه الأفعال توضح أنواع من معاناة الشاعر:

أ- معاناة جسدية يسببها الحب والبعد، في الأفعال: برى، كوى، شوى، نوى، وهذه الأفعال تعبر عن آثار جسدية تسببها المعاناة جراء الحب والبعد، والجدول يوضح دلالات الأفعال على هذه المعاناة.

(*) مينا: كذبا، جي: يقال إنها أول مكان ظهرت فيه البدعة

(1) من الآية 1 من سورة المنافقون

(2) من الآية 2 من سورة الحشر

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

الفعل	مكرر	دلالاته على المعاناة الجسدية
برى	3	جاء الفعل (برى) مستندا إلى (الشوق و البعد) نحو: براه الشوق في البيت (5)، بمعنى أضعفه و أهزله، و هذا أثر جسدي
كوى	1	من كوى الشيء يكوئه، أي عرضه للحرق بالنار، فالشاعر يشبه حرقه البعد و ما تخلفه بالكي، و هذا أثر جسدي.
شوى	2	شوى اللحم أي عرضه للنار حتي نضج
ذوى	1	أي ضعف و تهالك

ب- أفعال تحمل دلالة تعبير الشاعر عن معاناته هي: أن، طوى.

فأن: من الأثنين و هو صوت يصدر عن المريض بسبب الألم ، و هو عند الشاعر ألم الحب والبعد.

طوى: بمعنى ستر و أخفى السر، و معلوم ما يسببه إخفاء السر من معاناة نفسية.

ث- إدماج المعاناة مع وصف العلاقة بينه و بين حبيبته، في: سبى، هام، هاج، صاد، مال.

ب- صيغة فعل - يفعل:

يذهب اللغويون القدامى إلى أن هذه الصيغة، لا تتحقق إلا إذا كان الفعل حلقى العين أو اللام، وليس كل ما كان حلقيا كان مفتوحا فيهما، وحروف الحلق ستة: الهمزة، والهاء، والحاء، والخاء، والعين، والغين⁽¹⁾، وقد أكدوا «إيثار حروف الحلق للفتحة، وذلك أن الأصوات الحلقية تتناسب في الغالب وضعفا خاصا للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه مع الفتحة، فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرره في القوانين الصوتية الحديثة»⁽²⁾.

وقد وردت هذه الصيغة في (19) فعل في (31) موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
رأى	9	شاء	4	سلف	1	هوى	1
وضع	1	كاد	1	ذهب	1	سأل	1
أبى	1	وهب	1	نهى	1	عهد	1
شفع	1	جمع	2	لقى	1	رعى	1
نال	1	سعى	1	ركى	1		

إن أوضح دلالة في هذه الصيغة، هي دلالة ، الرؤية، حيث ورد الفعل (رأى)، في (9) مواضع من (31) موضع، وهو ما يقارب نسبة 3/1 من مجموع المواضع التي شغلتها الصيغة فعل-يفعل ومن

(1) بتصرف/ أحمد محمد عبد الرازقي، القضايا النحوية الصرفية، ص 24

(2) المرجع نفسه، ص 25

الأبيات التي وظف فيها الفعل (رأى):

- 25- هل سمعتم أو رأيتم أسدا صاده لحظ مهياة أو ظبسي^(١)
 40- أو حشا سال و ما أختاره إن تروا ذاك به منا علي^(٢)
 53- و أرى من ريحه، الراح انتشت وله من وله يعنو الأري^(٣)
 74- لو ترى أين خميلات قبا و تراعين جملات القبي^(٤)
 75- كنت لا كنت بهم، صبا يرى مر ما لاقيه فيهم حلي^(٥)

يتضح جليا تغير دلالة الفعل (رأى) من توظيف لآخر:

في البيت (25)، رأيتم: جاء بمعنى الرؤية الحقيقية بواسطة حاسة العين.

في البيت (40)، تروا: جاء بمعنى الرأي و الاختيار، الناتج عن ملكة التفكير.

في البيت (53)، أرى: جاء بمعنى اعتقد اعتقادا يقينيا بلغ درجة الرؤية الحقيقية، فتحول الاعتقاد من طبيعته الوجدانية الروحية، إلى طبيعة مادية علمية.

في البيت (74)، ترى: بمعنى الرؤية الحقيقية.

في البيت (75)، يرى: حمل معنى الذوق، و كأنه نتاج حاسة الذوق حيث ارتبط بـ (مر و حلو).

فالفعل (رأى) في الخطاب الفارضي، أدى وظيفة وحدة مرفولوجية تستقطب دلالات مختلفة، تصب كلها في غاية واحدة، و هي ترسيخ العلاقة القائمة بين الشاعر و محبوبه.

و من الأفعال التي تكررت، فعل (شاء) في قوله:

- 85- رح معافى، واغتئم نصحي، وإن شئت أن تهوى قلباوى تهى^(٥)
 92- إن تشي راضية قتلي جوى في الهوى، حسبي افتخارا أن تشي^(٦)
 123- سائل ما شفني؟ في سائل الدمع لو شئت غنى عن شفني^(٧)

لقد ورد الفعل (شاء) في هذه الأبيات بمعنى الإرادة و حرية الاختيار، و في كل الحالات لم ينسب المرسل (المتكلم) الفعل إلى نفسه، بل نسبه إلى المتلقي (المخاطب).

(*) المهية: البقرة الوحشية، الظبي: الغزال الصغير

(1*) حشا سال: أي أتمنى فواد رجل سال للحب، المن: من من به عليه أي تكرم

(2*) الريح: الرائحة، الراح: الخمرة، انتشت: اكتسبت نشوة السكر، الوله: التحير يعنو: يخضع، الأري: مصغر الأري و هو المسل

(3*) الخميطة: المكان الكثير الشجر، كأنه ظل خيمة أو عريش

(4*) حلي: مصغر حلو.

(5*) رح: الأمر من راح يروح، تهى: تها

(6*) إن تشي: إن تشائي، و هو تخفيف، الجوى: شدة الوجد

(7*) ما شفني: ما أضعفني و أذلني، و تفنيك دموعي السائلة من عيني عن حراك شفني.

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

- ب85: المرسل (الحبيبة)، المتلقي (الشاعر)؛ شئت ← منسوب إلى الشاعر.
- ب92: المرسل (الشاعر)، المتلقي (الحبيبة)؛ تشي؛ تشي (مرتين) ← منسوب إلى الحبيبة.
- ب193: المرسل (الشاعر)، المتلقي (السائل)؛ شئت ← منسوب إلى السائل.
- في البيتين (85، 92) فعل (شاء) مسبوق بأداة الشرط (إن) حيث (85) يوضح شرط الحبيبة على ابن الفارض. و (92) يوضح رد ابن الفارض على شرط الحبيبة. المتضمن شرطاً جديداً فرضه ابن الفارض.
- شرط الحبيبة: الهوى ينتج البلوى.
- شرط ابن الفارض: قبول البلوى ينتج رضى الحبيبة.
- فالشاعر تتصل من فعل (شاء) و نسيه إلى الحبيبة، بل و وافق على شرطها، ثم أكد رد فعل المشيئة إليها بأن وظفه منسوباً لها مرتين.

ت-الصيغة فعل يفعل

ورد في هذه الصيغة 47 فعلاً في 70 موضع، كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
مر	3	راق	1	شاب	1	سقط	1	سما	1	رجا	1
مس	1	دار	1	حار	1	عنا	3	دنا	1	شدا	1
دل	1	ترك	1	راح	1	سام	1	أمر	2	دعا	1
قص	1	نشر	1	دام	1	صان	1	أل	1	قال	3
سر	1	صبا	1	علا	1	عاد	3	فاز	2	لاح	2
بت	1	بدا	1	عبر	1	خان	1	ساء	1	جاد	1
كان	11	نظر	2	جفا	1	شكا	1	فات	1	عذل	1
ذاب	1	نجا	2	خبا	1	تلا	1	جاب	1		

وظفت هذه الصيغة للدلالة على الفوز و التحصيل في قوله:

- 132- فزرت بالمسمى الذي أعددته عنه وعاوليك له، دوني عي^(*)
- 150- ذهب العمر ضياعاً وانقضى باطلاً، إذ لم أقز منكم بشي
- في البيت الأول الشاعر يتكلم مع نياق الحجاج (العيس)⁽¹⁾ و يقول لها بأنها فازت بالغاية التي لم يبلغها، وهي الوصول إلى ديار الحبيب، وهنا يتجسد معنى الفوز عند ابن الفارض في بلوغ هذه الديار.
- و في البيت الثاني يقرن ابن الفارض مفهوم الفوز بمفهوم الضياع، ثم يوضح أن الفوز عنده يتحدد بحصوله على أشياء قليلة من حبيبه، فهو لا يطمع في الكثير، و يدل على ذلك توظيفه لكلمة (شيء)

(*) عاوليك: داعيك إلى السفر، دوني عي: تردد إلى تلك الأماكن.

(1) ذكرها في البيت 130: عيس حاجي البيت، حاجي لو أمكن أن أضوي، إلى رحلك مني

بصيغة المفرد، و كذلك جعلها نكرة، أي أنه يرضى من حبيبه بشيء واحد مهما كان هذا الشيء فهو لا يشترط شيئاً معيناً، وهذا في نظر ابن الفارض يعد فوزاً.
إذن: فالضياح = عدم الحصول على أي شيء من المحبوب.
و الفوز = الحصول على أي شيء من المحبوب.

و هناك أفعال أخرى تدور ضمن الحقل الدلالي للفوز و هي: نجا، علا، جاد، سما.....

- تتجلى ضمن أفعال هذه الصيغة -أيضاً- دلالة البوح، و ذلك في الأفعال: قصّ - بثّ - تلا - شكا - رجا - شدا - دعا - قال (3 مرات).

و قد تضمن البوح مجموعة من المعاني تتعلق أغلبها بالحالة النفسية و الوجدانية للشاعر، و يمكن تقسيم هذه المعاني حسب الأفعال كما يلي:

- تلا + شدا ← بوح يتضمن معنى الفرح و التقديس.

- رجا + دعا ← بوح يتضمن معنى المناجاة و الدعاء.

- بثّ + شكا ← بوح يتضمن معنى الشكوى و السرية.

- قال + قصّ ← بوح يتضمن معنى الإعلان و الجهر.

الدلالة على الحركة في الأفعال: مرّ (3مرات)، راح - عبر - عاد (3مرات) - جاب - و هذه الأفعال تعبر على حركة ذات مسار طبيعي أفقي، لكن ابن الفارض وظف أفعال أخرى تدل على الحركة العمودية إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل، و هي:

- الحركة إلى الأعلى: علا - سمّا.

- الحركة إلى الأسفل: سقط.

ث- دلالة الإدغام في الصيغة فعل:

يبدو الإدغام من أبرز الظواهر التي وظفها ابن الفارض ضمن صيغة (فعل)، و نعني بالإدغام «رفعك اللسان بالحرفين رفعة واحدة، ووضعك إياه بهما موضعاً واحداً، وهو لا يكون إلا في المثلين أو المتقاربين»⁽¹⁾. فهذا تحديد للألفية العضوية التي يمكن بواسطتها إنتاج ظاهرة الإدغام، التي يمكن تقسيمها بحسب نسبة التشابه و التماثل بين حرفيهما، فقد « وضحت كتب الصرف الفرق بين الإدغام الواجب، و الإدغام الجائز، كما أنه قد يكون بين حرفين متماثلين، سواء أكان الأول منهما ساكناً، أم متحركاً، و قد يكون بين حرفين متقاربين في المخرج، أو متجانسين في الصفة»⁽²⁾، ويمكن القول بأن

(1) ابن صفور الاشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1/ 1996، ص 403

(2) أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية والنحوية، ص 70

الإدغام «إنما هو ظاهرة صوتية شائعة في اللغة يقصد بها التخفيف في نطق الأصوات المتجاورة حينما يكون فيما بينهما تماثل، أو تقارب في المخرج والصفات»⁽¹⁾.

و الذي تهتم به هذه الدراسة هو إدغام المثليين، الذي يقول فيه ابن عصفور: «اعلم أن كل مثليين قد يدغمان إلا الألفين والهمزتين فعلى هذا إذا اجتمع لك مثلان، و كان المثالان مما يمكن الإدغام فيهما، فلا يخلو أن يكون الثاني منهما متحركاً أو ساكناً، فإن كان الثاني متحركاً فلا يخلو من أن يجتمعا في كلمة واحدة أو كلمتين، فإن اجتمعا في كلمة واحدة فلا يخلو من أن يكونا حرفي علة أو حرفين صحيحين..... فإن كانا حرفين صحيحين فلا يخلو من أن يجتمعا في اسم أو في فعل. فإن اجتمعا في فعل؛ فالإدغام ليس إلا. فإن كان الأول من المثليين ساكناً أدغمته في الثاني من غير تغيير. و إن كان الأول منهما متحركاً، فإما أن يكون أولاً في الكلمة أو غير أول. فإن كان غير أول سكنته بحذف الحركة منه - إن كان ما قبله متحركاً أو ساكناً و هو حرف مد و لين - أو بنقلها إلى ما قبله، إن كان ساكناً غير حرف مد و لين؛ و حينئذ تدغم، نحو: ردء، فالأول من المثليين في الأصل متحرك، إلا ترى أنك إذا رددت الفعل إلى نفسك، تقول: ركنئت؛ فتحرك لما زال الإدغام. و إنما سكنته لأن النية بالحركة أن تكون بعد الحرف، فتجيء فاصلة بين المثليين، و لا يمكن الإدغام في المثليين مع الفصل»⁽²⁾.

ومن هنا يمكن القول أن إدغام المثليين هو « أن يلتقي حرفان اتحداً مخرجاً وصفة، وكان الأول ساكناً فيجب إدغام الأول في الثاني»⁽³⁾، وإذا كان الحرفان متحركين يتم تغيير الحركات حسب ما هو موضح في قول ابن عصفور.

و مما سبق نتضح لنا مجموعة من السمات التي تميز ظاهرة الإدغام و هي:

- رفع اللسان مرة واحدة للنطق بحرفين، أي رفعة واحدة في موضع يفترض فيه رفعتين، وهو اختزال للحركة.

- تماثل أو تقارب الحروف في الصفات والمخارج، وهي سمة تشارك.

- تغيير الحركة إلى سكون في الحرف الأول.

- أن الإدغام يلغي الفصل بين المثليين.

لقد ورد الإدغام في الأفعال التي على صيغة (فعل)، في 13 فعل على 16 موضع، كما هو

موضح في الجدول:

(1) المرجع نفسه، ص 72 و ينظر: الحملاوي، شذا المرف في فن الصرف، ص 224-226

(2) ابن عصفور، الممتع، ص 404-405

(3) يحي عبد الرزاق الفوكتاني، علم التجويد، ص 124

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر
أنْ	1	ظَلَّ	1	خَرَّ	1	حَلَّ	1	مَسَّ	1	قَصَّ	1	بَثَّ	1
ضنَّ	2	ضلَّ	1	عزَّ	1	مرَّ	3	دلَّ	1	سرَّ	1		

إن الدراسة الأسلوبية للنص، لا تكتفي بالإحصاءات للظاهرة اللغوية، بل تستهدف الدلالات المضمره وراء هذه الظاهرة، ويبدو أن إقامة الوشائج بين النص وسياقاته الخارجية وخاصة إيديولوجية الشاعر، توضح الكثير من إichاءات التوظيف اللغوي.

ومن هنا يحق لنا أن ننظر إلى بعض السمات الأسلوبية التي وظفها ابن القارض من منظور صوفي، وخاصة في مفهومه للغة الشعرية الذي يرتبط «بالرمز وإجمال الدلالة الكثيفة، ارتباطاً وثيقاً»⁽¹⁾، وفيام هذه اللغة على الرمز يجعلها «أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية الصوفية، لأنها عميقة لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، فإن وقف المتلقي عند الظاهر ولم يجعل همه في إدراك الباطن، وقف دون مقصود الباطن؛ لأن الرمز كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله»⁽²⁾.

وهذه الطبيعة الخاصة والتميز للغة الشعرية الصوفية، تمنح الدارس مجالات رحبة ومفتوحة للتأويل، والقراءة، والتلقيب عن الدلالات، ولعل الاعتماد على مبادئ القراءة الصوفية في تعاملها مع الحروف - يجعل النص مملوءاً بالإشارات والإichاءات المخفية وراء الظواهر اللغوية - فهي «لا تكتفي بالجانب الملفوظ من الحرف، أو بالأصح، الجانب الصوتي فحسب، بل تمزج بين مظهره الخطي (الشكلي) و جانبه السمعى..... حيث اعتبرت الجانب الشكلي للحرف عنصراً مساهماً في بناء دلالة النص، و هو أمر تبنته اتجاهات نقدية معاصرة كثيرة»⁽³⁾، فالقراءة الصوفية للخطاب تنص على تضافر «مكونات النص كلها، اللفظية، والبصرية، البسيطة و المركبة في بناء دلالة النص بشكل متكامل و منسجم»⁽⁴⁾.

ومن هذا المنطلق يجوز لنا، الربط بين مجموعة السمات الأسلوبية التي يوفرها الإدغام، وخصائص اللغة الصوفية الشعرية، و هذا ما يحيلنا إلى الترابطات التالية:

- سمة اختزال الحركة في الإدغام، تحمل دلالة ميل الصوفي إلى الاختزال اللغوي و التكتيف الإichائي، و توجهه إلى توظيف الإشارة و التلويح الذي هو «إشارة تدق عن العبارة»⁽⁵⁾.

(1)- رضوان الصائق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، ص 195

(2)- المرجع نفسه، ص 195

(3)- المرجع نفسه، ص 172

(4)- المرجع نفسه، ص 173

(5)- القاشاني، لطائف الإعلام في اشارات أهل الإلهام، ص 143

- سمة التشارك في حرفي الإدغام، تحمل دلالة التشارك والتشابه بين المحبوب الذي هو أصل، والمحب الذي هو فرع منه، ومن هنا يمكن القول، بأن الحرف الأول من الإدغام يمثل المحب المريد، و الحرف الثاني يمثل المحبوب.
- سمة تغير حركة الحرف الأول إلى السكون عند الإدغام، يحمل دلالة سكون المحب المريد عند محبوبه، بعد الحركة المستمرة و السعي الحثيث لبلوغ هذا المقام من القرب و الاتحاد، و هو ما يعرف عندهم بالسكينة التي هي: «فعليلة من السكون، الذي هو وقار، لا الذي هو فقد الحركة، و هي في هذه الطريق عبارة عما تجده النفس من الطمأنينة عند تنزل الغيب، و قيل: السكينة كمال الطمأنينة بوعده الحق»⁽¹⁾.
- سمة إلغاء الفصل بين المثلين، تعبر عن حالة الاتحاد و الحلول التي يسعى إليها ابن الفارض، و الاتحاد يراد به عدة معان منها «تصيير الذاتين ذاتا واحدة، و ذلك محال، فإن كان فهو حال، أما كونه محالا؛ فلأنه: إن كان عين كل واحد منهما موجودا في حال الاتحاد، فهما اثنان لا واحد، و إن عدمت العين الواحدة فقط، فليس ذلك باتحاد بين شيئين، بل عدم أحدهما. و إن عدمًا -أي الشينين- كان عدم الاتحاد أظهر. و أما أنه حال فلما يعرض لأصحاب المواجه من حالة الاستغراق في حضرة المحبوب، بحيث لا يجد غير محبوبه كما قد جرب ذلك من وجده فقال: أنا من أهوى و من أهوى أنا»⁽²⁾. و هذا الاتحاد بين شيئين هو الحاصل بين حرفي الإدغام، فهو اتحاد يجعلهما في صورة الشيء الواحد، لكنه لا يعدم ذات كل واحد منهما، بل أزال عنهما حكم الكثرة و التعدد، و جعل أحدهما منضويا تحت الآخر، و هذا ما يوافق دلالة أخرى من دلالات الاتحاد عندهم، فهم «يطلقون الاتحاد و يريدون به حالة العبد عند انمحاق خلقه في نور حقيقته، بحيث تزول عنه أحكام الكثرة»⁽³⁾.

ج- دلالة الاعتلال في الصيغة فعل:

يقصد بالاعتلال أن يكون أحد الحروف الأصول للفعل، حرف من حروف العلة، وهي: الألف والياء والواو، وينقسم الفعل المعتل إلى «مثال، وأجوف، وناقص، ولقيف، فالمثال: ما اعتلت فازه، نحو: وعدّ، والأجوف: ما اعتلت عينه، نحو: قال، وباع. وسمي بذلك لخلوّ جوفه، أي وسطه، من الحرف الصحيح، والناقص: ما اعتلت لامه، نحو: غزا ورمى وسمي بذلك لنقصانه بحذف آخره في بعض التصارييف: أما اللقيف، فينقسم إلى قسمين:

(1) المرجع نفسه، ص 252

(2) المرجع نفسه، ص 43

(3) المرجع نفسه، ص 44

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

أ- لفيف مفروق: و هو ما اعتلت فازه و لامه، نحو: وفي، و وقى، و سمي بذلك لكون الحرف الصحيح فارقا بين حرفي العلة.

ب- لفيف مقرون: و هو ما اعتلت عينه و لامه، نحو: طوى، و روى، و سمي بذلك لاقتران حرفي العلة بعضهما ببعض⁽¹⁾.

يبدو من خلال العملية الإحصائية للأفعال الموظفة في النص، أن سمة الاعتلال تفرض نفسها في بنية الأفعال من الوزن (فعل)، و الجدول الموالي يوضح ورود الأفعال المعتلة من هذا الوزن:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
كان	11	سما	1	جاء	1	جاء	1	جاء	1	جاء	1	جاء	1
ذاب	1	دفا	1	رجا	1	رأى	9	عنا	3	برى	3	برى	3
راق	1	أل	1	شدا	1	وضع	1	نهي	1	كوى	1	كوى	1
دار	1	صبا	1	دعا	1	نال	1	لقى	1	شوى	2	شوى	2
سام	1	بدا	1	قال	3	شاء	4	رقى	1	زوى	2	زوى	2
صان	1	نجا	2	لاح	2	كاد	1	هوى	1	حكى	1	حكى	1
عاد	3	شباب	1	حار	1	وهب	1	رعى	1	كفى	2	كفى	2
خان	1	فات	1	راح	1	أبى	1	ضوى	1	صار	4	صار	4
شكا	1	فاز	2	دام	1	سعى	1	قضى	1	زاد	1	زاد	1
تلا	1	ساء	1	علا	1	جفا	1	سقى	1	صاد	1	صاد	1
مال	1	طوى	2	سرى	1	سبى	1	هام	1	عاش	1	عاش	1
جرى	3	نوى	1	حمى	1	جاء	1	زان	1	روى	2	روى	2
هدى	1	هذى	1	شام	1	بان	1	هاج	1	ضاع	1	ضاع	1
بكى	1												

إذن فقد ورد في القصيدة (79) فعل معتل من (109) أفعال على الوزن (فعل)، و هو ما يمثل نسبة 72.48%. و قد شغلت الأفعال المعتلة 121 موضع من مجموع 158 موضع التي شغلها الوزن (فعل) و هو ما يمثل نسبة 76.58%.

يقسم الفعل بحسب طبيعة الحروف الأصول التي تشكل بنيته إلى: فعل صحيح، وفعل معتل، فالصحيح ما خلت أصوله من أحرف العلة، والمعتل ما كان أحد أصوله حرف علة. إذن فالصحيح هو نقيض المعتل، والصحيح من الصحة، والمعتل من العلة بمعنى المرض، فأول دلالة يحملها حرف العلة، هي دلالة المرض، ولعل وجه الشبه بين حالة المرض، وحالة الاعتلال اللغوي، هو أن كل حالة منهما تمثل حدثا يخلف آثار تغيير على الذات التي يقع عليها؛ فالمرض يخلف أعراض وسمات

(1) بتصرف/ الحملوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 60

المرض على المريض، أي أنه يحدث لديه تغيير من الحالة الطبيعية إلى حالة عارضة، والاعتلال يخلف تغييرات على الفعل من حيث البنية المرفولوجية.

السمة الأخرى التي تميز حرف العلة، هي أنه إذا «سكن وانفتح ما قبله يسمى ليناً، كثوب وسيف، فإن جاتسه ما قبله من حيث الحركات يسمى مداً، كقال يقول قَيْلاً، فعلى ذلك لا تتفك الألف عن كونها حرف علة، ومد ولين؛ لسكونها وفتح ما قبلها دائماً، بخلاف أختيها»⁽¹⁾. إذن فالدلالة الأخرى لحروف العلة هي، دلالة المد و اللين.

وهناك سمة أخرى لحروف العلة، هي أنها مصوَّنة، و قد استعمل ابن سينا هذا المصطلح كصفة «للاو و الياء و الألف المديات مراعيًا طبيعة هذه الأصوات، وقوة وضوحها في السمع؛ فكانها تضيفي الوضوح على الأصوات التي تلتحقها، و تجعلها جلية في المسامع، و المعنى اللغوي ملحوظ في المصطلح؛ لأن التصويت هو الدعاء و النداء، و أوضح ما يكونان إذا مدَّ الداعي صوته و أطالته، و لا يكون ذلك إلا بأصوات المد»⁽²⁾.

إن حروف العلة تحمل الدلالة على التصويت، المشتق من «صوت يصوت تصويتاً بمعنى صات يصوت صوتاً و أصوات بمعنى دعا و نادى، و منه الصائت أي الصائغ»⁽³⁾. ومما سبق القول أن توظيف حروف العلة، في هذا الخطاب يفجر مجموعة من الدلالات، تشحن جمالية النص، و هي: دلالة المرض، دلالة المد و اللين، دلالة التصويت. و من حق الدراسة الأسلوبية أن تتساءل عن علاقة هذه الدلالات التي فجرتها ظاهرة الاعتلال بمضمون الخطاب الفارضي الصوفي.

أ- دلالة المرض و المعاناة:

مما يسند هذه الدلالة في حروف العلة، توظيف ابن الفارض لأفعال معتلة تعبر بطريقة مباشرة عن المرض و المعاناة و منها: شكا - برى - قضى - كوى - شوى - نوى - سبى - هام - هذى - بكى - ضاع - هوى - جفا - صبا - ذاب - عنا - فكل هذه الأفعال تعبر عن معاناة الشاعر و مرضه بسبب بعد الحبيب.

ب- دلالة المد و اللين:

تبرز هذه الدلالة أكثر، في الفعل الأجوف، الذي ورد 35 مرة في 57 موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

(1) الحملاوي، شذا العرف، ص 58

(2) مولاي عبد الحفيظ طالبي، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مقال منشور في دورية دراسات أدبية، تصدر عن مركز البصيرة

للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، المجلد 2 / 2008 ص 85

(3) ابن منظور، اللسان، مادة (هن. و . ت)

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
كان	11	صان	1	فات	1	لاح	2	نال	1	زاد	1
ذاب	1	عاد	3	فاز	2	حار	1	شاء	4	عاش	1
راق	1	خان	1	ساء	1	راح	1	كاد	1	صاد	1
سام	1	أل	1	جاب	1	دام	1	صار	4	شام	1
دار	1	شاب	1	قال	3	جاد	1	زان	1	مال	1
بان	1	جاء	1	ضاع	1	هاج	1	هام	1		

إن توظيف المد يضيف أهمية خاصة على هذه الأفعال، و ذلك من خلال تنبيه السامع و إثارتة بهذه المدود. كما أن موقع الحرف المعتل في توسطه بين حرفين صحيحين، يخلق تمثيلا حرفيا لثلاثية المضمون الشعري ليائية ابن الفارض (المرتحل، الرحلة، الغاية)، حيث:

- الحرف الصحيح الأول ← يمثل المرتحل.

- الحرف الصحيح الثاني ← يمثل الغاية.

- حرف العلة ← يمثل الرحلة.

و من هنا يمكن القول بأن بنية الفعل الأجوف تخفي وراءها دلالة عميقة، تمثل مضمون النص:

- بنية الفعل الأجوف = حرف صحيح 1 + حرف علة 1 + حرف صحيح 2

- دلالة الفعل الأجوف = المرتحل + الرحلة + الغاية

فحرف العلة الذي يمثل الرحلة، يحمل ميزة التغير بحسب زمان تصريف الفعل، و هذا يقابل الظروف و العوامل المتغيرة التي تحيط بحدث الرحلة الذي يمارسه الشاعر. كما أن دلالة التصويت واضحة في الفعل الأجوف، و تتضح أكثر إذا لوحظ التوظيف المتكرر للفعل: قال (3 مرات).

و من الأفعال المعتلة التي دلت على التصويت أيضا: شكا - تلا - هذى - رجا - بكى - حكى.

ويلاحظ أيضا توظيف ابن الفارض للأفعال المعتلة الأخر، وقد جاءت على ضربين، إما فعل ناقص أو لفيف مقرون. وقد وظف ابن الفارض (42) فعل معتل الأخر في (62) موضع كما هو

موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
شكا	1	صبا	1	شدا	1	سعى	1	لقى	1	قضى	1
سما	1	بدا	1	دعا	1	جفا	1	رقى	1	سبي	1
تلا	1	نجا	2	علا	1	خبا	1	حمى	1	سقى	1
دنا	1	رجا	1	راى	9	سرى	1	هوى	1	درى	1
جرى	3	طوى	2	نوى	1	عنا	3	رعى	1	برى	3
هذى	1	بكى	1	أبى	1	نهى	1	ضوى	1	كوى	1
روى	2	شوى	2	زوى	2	حكى	1	كفى	2	هذى	1

من سمات الفعل المعتل الآخر (الناقص):

- أنه في زمن المضارع يجزم بحذف الحرف الأخير نيابة عن حذف الحركة⁽¹⁾ نحو: شكا - يشكو - لم يشك.
- أن المعتل بالالف تقدر فيه الضمة و الفتحة، نقول: «هو يخشى» و «لن يخشى»⁽²⁾.
- أن المعتل بالواو، وبالياء، تقدر فيهما حركة واحدة، وهي الضمة للاستتقال، نقول «هو يدعو» ، و «هو يرمي» فتكون علامة رفعهما ضمة مقدرة⁽³⁾
- مما سبق يتضح أن هناك سمتان بارزتان للفعل المعتل الآخر هما: - سمة الحذف - و سمة التقدير في الحركة الإعرابية.

لقد سمي الفعل المعتل الآخر بالناقص لنقصانه بحذف آخره في بعض التصارييف⁽⁴⁾، وهذا النقصان اللغوي يعبر عن النقصان الروحي، والفقد والغربة التي يعيشها الشاعر، والفرد الصوفي بصفة عامة، فالغربة عنده هي «أحد منازل الولايات، وصاحبها صاحب غربة عن الخلق لكونه باننا عنهم بمعناه، وسريته، وإن كان معهم بجسده وصورته، فهو راحل عنهم إلى أوطانه، قاطن معهم في مقر حدثانه»⁽⁵⁾، وهذا الإحساس الجياش بالغربة، الذي يولد الحنين إلى الأوطان والأحبة، يعد نمطا «من الأنماط التعبيرية التي ألم بها المتصوفة من الموروث الشعري، ووظفوها في أشعارهم الصوفية لتصبح، في السياق الصوفي وأجوائه، ذات دلالة مزدوجة: ظاهرة حرفية وفق المنظور الخارجي الموضوعية -أي موضوعة الحنين والغربة-، وباطنية تلويحية وفق المنظور التأويلي لها، فإذا بالوطن في موضوعة ابن الفارض يستحيل إلى وطن آخر في العالم الأقدس، حيث كانت الروح، المنفوخة في روعه، آمنة مطمئنة في عالم الأرواح، وإذا بفكرة النزوح والغياب والاعتراب، مما يشكو منه الشاعر، ليس نزوحا من مكان إلى آخر على وجه الأرض، وإنما هو نزوح هذه الروح ومفارقتها للروح الكلي بالذر. إلى عالم الأشباح أو الجسد البشري الذي سجن في فيه، وتكنست بماديته، وانتفت بذلك علاقتها بأصلها الذي أهبطت منه واضمحلت في غيره، وإذا بحنين الشاعر (الروح) ليس حنينا إلى وطن مكاني بعينه ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثا عن نقطة البداية»⁽⁶⁾، إن هذا الحنين إلى الأصل وفقدانه، والشعور بالغربة والوحشة بسبب البعد عنه، هو ما عبر عنه ابن الفارض بتوظيف مكثف للفعل الناقص فكان صفة الناقص تقع على ابن الفارض قبل أن تقع على الفعل، فهو-أي ابن الفارض- قد حذف منه أصله وماله، وهذا ما فجّر فيه ذلك الشعور بالنقص والفقد.

(1) بتصرف/ابن هشام الأصبهاني، شرح شعور الذهب، ص 92

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 97

(3) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 98

(4) بتصرف/ الحلاوي، شذا العرف، ص 60

(5) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 337

(6) مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط/2002، ص 92

السمة الأخرى للفعل الناقص هي: التقدير في الحركة الإعرابية، والتقدير هو امتناع ظهور الحركة الإعرابية لسبب ما، قد يكون النقل أو اشتغال المحل، أو المناسبة....الخ. أو بعبارة أخرى، يمكن القول، أن التقدير الإعرابي هو غياب الحركة محلاً وحضورها ذهنيًا. إذن فالتقدير يشكل ثنائية ضدية غياب/حضور، ففي حالة غياب الحركة محلاً حضرت ذهنيًا و تقديرًا.

وهذا التوظيف الفارضي للتقدير الإعرابي في الفعل المعتل الآخر، يحيلنا مباشرة إلى مبدأ الغيبة عند الصوفية، فالغيبة عندهم «غيبة القلب عن علم ما يجري من أحكام الخلق لشغل الحس بما ورد من جناب الحق حتى أنه قد يغيب من إحساسه بنفسه فضلًا عن غيره. والغيبة بإزاء الحضور، والغيبة بإزاء الشهادة، فيقال: الغيبة عن عالم الشهادة حضور في عالم الغيب، ويقال: الحضور في عالم القدس غيبة عن عالم الحس، والحضور مع الحس غيبة عن القدس، وإذا أطلقوا الغيبة فإنما يعني بها في الأكثر غيبة النفس عن هذا العالم، وحضورها هناك، وهذه الغيبة التي يحمد حالها، بخلاف ما هو عليه الحال في الغيبة عن حضرة القدس بالاستغفال عنها بعالم الحس»⁽¹⁾.

إذن فابن الفارض قد مثل لنفسه بالحركة الإعرابية في الفعل المعتل الآخر، فهو في حالة غياب دائم عن الظهور في عالم الماديات، وهذا يستلزم بالضرورة حالة حضور دائم لدى عالم القدس، فهو قد غاب عن عالم الحس ليحضر في عالم القدس.

كانت هذه بعض الدلالات العميقة التي يفجرها توظيف ابن الفارض للفعل المعتل بكل هذه الكثافة في يائته.

2- صيغة فعل:

صيغة فعل بالتضعيف ك: فرّج، و برّأ، هي وزن من أوزان الفعل الثلاثي المزيد فيه بحرف واحد، وقد ذكر لها ابن عصفور ثمانية معان:

«أحدها أن تكون للنقل، فتصير الفعل مفعولاً، كقولك: فرّج و فرّحته و غرّمته و غرّمته، و فرّعه و فرّعته. و الثاني التكثر: كقولك: فتّحت و كسّرت و قطّعت و حرّكته.

و الثالث الجعل على صفة: كقولك: فطرته فأفطر.

و الرابع التسمية: كقولك: خطّأته و فسّطته، أي سمّيته مخطئاً و فاسطاً.

و الخامس الدعاء للشيء أو عليه: كقولك: سقيته، قلت له: سقاك الله، و جدّعته و عقرته أي: دعوت عليه بالجدع و العقر.

و السادس القيام على الشيء: كقولك مرّضته، أي: قمت عليه.

(1) القشاني، لطائف الإعلام، ص 339

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

و السابغ الإزالة: كقولك: قَتَيْتُ عينه، أي: أزلت عنها القذى.

و الثامن أن يراد بها رميته بذلك: كقولك: شَجَعْتَهُ وَجَبَّتَهُ، أي: رميته بالشجاعة و الجبن⁽¹⁾.

و قد ورد على صيغة (فَعَّل) في البائية، 16 فعل في 17 موضع، كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
عَرَّجَ	1	خَقَفَ	1	بَلَّغَ	1	وَلَّى	1	عَجَّلَ	1	خَلَّى	1
رَوَّحَ	2	خَيَّمَ	1	عَفَّرَ	1	صَلَّى	1	بَدَّلَ	1	فَرَّقَ	1
قَرَّبَ	1	عَلَّلَ	1	عَبَّرَ	1	مَكَّنَ	1				

و قد وظفت هذه الصيغة بمعنى التحويل و التغيير في قوله:

68- بَنَسَ حَالِ نُيُوتٍ مِّنْ أَنَسِهَا وَحْشَةً أَوْ مِّنْ صِلَاحِ الْعِيْشِ غِي
الفعل "بَنَسَ" يدل على تغير "حال" من "أنس" إلى "وحشة" أو تغيرها من "صلاح" إلى "غي"، و في كلا
الحالتين التحول كان من الوضعية الحسنة إلى الوضعية السيئة.

و قد ورد الفعل (فَرَّقَ) للدلالة على التكثير في قوله:

104- فَاجْمَعُوا لِي هَمَمًا، إِنْ فَرَّقَ الدَّهْرُ شَمْلِي بِالْأَلَى بَانَا قَصِي

فالفعل (فَرَّقَ) يدل على تشتت الشمل و انقسامه إلى أجزاء كثيرة بعدما كان جزءا واحدا مجتمعاً متلاحماً.

3- صيغة فاعل:

الأصل أن تكون هذه الصيغة بين اثنين؛ و ذلك أن كل واحد منهما يفعل ما يفعل الآخر، ويعبر عنها أيضا بالمفاعلة، فهي على الأكثر لا تخرج على إحدى معنيين⁽²⁾ أولهما: التشارك بين اثنين فأكثر. وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلاً، فيقابله الآخر بمثله، وثانيهما: المولاة، فيكون بمعنى "أفعل" المتعدي، كـ: وآليت الصوم وتابعته، بمعنى أوليت، وآتيت بعضه بعضاً، وقد ورد من هذه الصيغة (10) أفعال في (10) مواضع هي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
باين	1	لاقي	1	ساعد	1	كابد	1	ناشد	1
وافي	1	خاطب	1	صافح	1	حالف	1	غادر	1

و يتضح معنى المشاركة في قوله:

75- كُنْتُ لَا كُنْتُ بِهِمْ، صَبَا يَرَى مَرَّ مَا لَا يَتَّبِعُهُ فَبِهِمْ حَلَى

(1) ابن صفور، المتع، ص 129، و ينظر: الحلاوي، شذا العرف ص 79

(2) بتصرف/ الحلاوي، شذا العرف ص 78-79.

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

فيبدو أن الفعل (لاقيت) يحمل معنى الاشتراك بين شيئين و الاشتراك حاصل هنا بين (صباً) و (مر).
و دلالة الاشتراك واضحة -أيضاً- في الفعل (صافحت) في قوله:

121- ذاك أن صافحت ريان الكلا.....

و تتضح دلالة المبالغة في قوله:

126- عدت مما كليدت من صدّها كبدى حلف صدّى و الجفن ري

فقد أفادت صيغة (كابدت) المبالغة إذ تعني أن الشاعر عانى معاناة شديدة بسبب بعد الحبيبة وصدّها له حتى أضحي كبده صاديا (أي عطشا)، و جفنه ريان بالدموع.

4- صيغة تفعّل:

و تأتي الصيغة لخمسة معان: (1)

أولها: مطاوعة فعل مضعف العين، نحو، كسّرتَه فتكسّر.

ثانيها: الاتخاذ نحو: توسّد ثوبه، أي: اتخذه وسادة.

ثالثها: التكلف نحو: تصبّر، أي: تكلف الصبر.

رابعها: التجنب نحو: تحرّج، أي: تجنب الحرج.

خامسها: التكريج نحو: تجرّعت الماء، أي: شربت الماء جرعة بعد جرعة.

لقد وظف ابن الفارض (6) أفعال على هذه الصيغة، في (6) مواضع كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
تَلَطَّفَ	1	تَنَبَّأَ	1	تَجَلَّى	1
تَعَدَّى	1	تَوَلَّى	1	تَحَرَّشَ	1

أول ما يمكن ملاحظته في أفعال هذه الصيغة أن (4) أفعال منها معتلة الآخر، وهذا ما يحيلنا إلى دلالة النقصان والفقد، والشعور بالغربة، التي دلّ عليها الفعل الناقص (2) من الصيغة (فعل)، ومن الدلالات لالتي حملتها هذه الصيغة في اليازية، دلالة الاتخاذ في قوله:

3- و تَلَطَّفَ، واجر ذكرى عندهم

فالفعل (تَلَطَّفَ) يعني الاتخاذ، وهو بمعنى جعل الشيء ذا أصله، إذ تَلَطَّفَ معناه اتخذ اللطف، وابن الفارض هنا يقصد: أن يتخذ سائق الأظمان (وهو المخاطب هنا) سبيل اللطف واللين في كلامه، وذلك لأجل أن يستميل قلب المحبوب، علّه أن يعطف على المحب و يلتفت إلى معاناته.

(1) بتصرف/ الحملاوي، شذا العرف، ص 82

(2) انظر دلالة الاعتلال في الصيغة (فعل) في ما سبق من الصفحات

فالفعل (تَلَطَّفَ) هنا فعل أمر يفيد الطلب، و قد خلق حركية في ثنائية مرسل / متلقي، وفي العلاقة مرسل ← متلقي، حيث في المرحلة الأولى من العملية التواصلية كانت الوضعية كما يلي:

- المرسل (ابن الفارض) / المتلقي (سائق الأظعان)

العلاقة بينهما علاقة طلب: ابن الفارض $\xrightarrow{\text{طلب من}}$ سائق الأظعان

و هذا الطلب يتجسد في الفعل (تَلَطَّفَ) (1)

في المرحلة الثانية من العملية التواصلية كانت الوضعية كما يلي:

- المرسل (سائق الأظعان) / المتلقي (المحبيب و هو هنا عريب الجزع)

العلاقة بينهما: علاقة تلطف: سائق الأظعان $\xrightarrow{\text{تلطف مع}}$ المحبيب

و العلاقة هنا أيضا تتجسد في الفعل (تَلَطَّفَ) (2)

و الفرق بين (تَلَطَّفَ) في (1) و (تَلَطَّفَ) في (2) أن:

تَلَطَّفَ (1) يدل على الأمر و هو طلب تحقق الفعل في الحاضر أو المستقبل.

أما تَلَطَّفَ (2) يدل على تحقق الفعل.

وردت هذه الصيغة للدلالة على المطاوعة، في الفعل (تَنَتَّنَتْ) في قوله:

56- إن تَنَتَّنَتْ، فقضيب في نقا متمر بدر دجى فرع ظمّني

فالفعل (تَنَتَّنَتْ) هنا بمعنى تمايلت، بمعنى المطاوعة في التمايل، و يتضح معنى المطاوعة بتوضيح

التشبيه في هذا البيت، حيث شبه الشاعر الحبيبة بالقضيب الذي تميله الرياح فيطاوعها و يميل معها.

ثانياً: بنية الأسماء

يبدو جلياً أنه لا حاجة إلى عملية إحصائية؛ لإثبات غلبة الأسماء على الأفعال في يائية ابن الفارض؛ وهذا يشحن الخطاب بالدلالات والإيماءات التي تتبثق عنها؛ والاسم في الاصطلاح « ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللغة سمة الشيء: علامته»⁽¹⁾ فالسمة الأبرز في الاسم أنه مستقل عن معنى الزمن، أي أنه لا يحمل دلالة عن زمن معين، فابن الفارض بهذا التوظيف الذي يغلب الأسماء؛ يتجرد من مفهوم الزمان الاصطلاحي بأنواعه الثلاثة، و يتبنى المفهوم الصوفي للزمان الذي هو « سلطان الوقت ظاهراً و باطناً»⁽²⁾ والوقت عبارة « عن حال في زمن الحال، لا تعلق لك فيه بالماضي و المستقبل، فيقال: فلان وقته كذا، أي حاله كذا، ولهذا قالوا: "الوقت ما أنت فيه، إن كنت بالدنيا، فوقتك الدنيا، وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن، فوقتك الحزن" فعنوا بذلك أن وقت الإنسان هو حاله الغالبة عليه»⁽³⁾. فالزمان عندهم يرجع إلى اسم ذات معنوية، مما يعرف عندهم بالمقامات أو الأحوال، فالصوفي « ابن وقته، لا يهيمه ماضي وقته و لا آتية. بل دائماً يهيمه الوقت الذي هو فيه»⁽⁴⁾، إن هذا النفي للدلالة الحركية في مفهوم الزمن، و إضفاء صفة الاستقرار هو ما دفع ابن الفارض لتوظيف الأسماء بكثافة في يائيته، ذلك أن هذا التوظيف يتوافق مع توجهاته العرفانية الصوفية.

و من صيغ الأسماء الأكثر توظيفا في النص:

1-صيغة فـعـل:

ويمكن أن يرد على وزنها الاسم كـ(زيد) والمصدر كـ(موت، شوق) والصفة كـ(جند و ضخم) «فالمبني إذن على هذه الصيغة لا يتصرف إلى واحد من هذه المعاني إلا بقرينة»⁽⁵⁾ ترفع عنه اللبس والغموض، ولا يتضح ذلك إلا من خلال السياق.

وقد وظفت هذه الصيغة في النص 280 مرة مما جعلها تشحن النص بدلالات مختلفة ومتنوعة

منها:

• الدلالة عن الحب والشوق: وذلك في الكلمات التالية:

التوق، الصب (6 مرات)، الشوق (5 مرات).

(1) ابن هشام الأصبهاني، شرح شعور الذهب، ص 35

(2) القشاشي، لطائف الإعلام، ص 238

(3) المرجع نفسه، ص 470

(4) المرجع نفسه، ص 470

(5) نور الدين المد، تحليل الخطاب الشعري -رثاء صخر نمونجا- مجلة اللغوى الأدب، جامعة الجزائر، المجلد 8 / 1996، ص 100

والشوق في الخطاب الصوفي يعنون به «قواصف قهر المحبة بشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، و العاشق بمعشوقه»⁽¹⁾ فالشوق و المحبة متلازمان، ذلك أن « الشوق عند الصوفية حال يشير إلى الاشتياق إلى المحبوب، و دوام التعلق به، ودوام اللوعة لفراقه، وأما الصفة الثانية وراء حال الشوق فهي المحبة، و في الغالب تكون المحبة مقام لأنها تعبر عن اكتساب صفة الحب في قلب العبد السالك للرب المحبوب أو المعشوق، و أما الشوق فهو ميل إلى المحبوب فيه تعبير عن صفة الحب أو مقام الحب المكتسب، و هكذا نرى كيف أن حال الشوق يرتبط بالمحبة ارتباطاً وثيقاً»⁽²⁾. و هذه الألفاظ تحمل في طياتها دلالة الغياب، فكلمات: الشوق، التوق، الصبابة، تقيد في «تأزرها وتعلقها صفة واحدة هي صفة غياب الأنا عن الآخر، أو المحب عن محبوبه»⁽³⁾، ومفردات الشوق والحنين والغزل في اللغة الصوفية، هي نفسها المستعملة في قاموس شعراء الغزل المادي، وهي «لذلك تجسد الحب الإنساني، وقد استعارها الشاعر الصوفي لجسد بها الحب الإلهي، وهي لذلك مفردات تظل محتفظة بدلالاتها الوضعية في الاستعمال اللغوي المعياري، و في الوقت نفسه، تدل دلالة ثانوية، مصاحبة للدلالة الوضعية على سبيل الرمز والمجاز، وذلك لأن العلاقة بين الحب الإنساني، والحب الإلهي، علاقة تشاكل و تشابه في خاصية ضم المحب إلى المحبوب، وتوحيده فيه، وذوبه معه، كي يصيرا معا طبيعة واحدة»⁽⁴⁾.

• الدلالة على المكان:

و ذلك في الكلمات: طي - تيم - ربع (3 مرات) - الحي (2 مرة) - روض - بيت (2 مرة) - نجد - واد - خيف.

وأغلب هذه الألفاظ تعبر عن الحيز المكاني الذي يوجد فيه المحبوب، وهي بذلك تكتسب أهميتها وقسيتها من ذات المحبوب لا من ذاتها، وأبرز فعل يحدثه الشاعر اتجاه هذه الأماكن هو فعل الرحلة، وهي هنا رحلة روحية عند ابن الفارض، «و لما كانت الرحلة الروحية شبيهة بالرحلة الحسية، فإن المفردات المنزلة منزلة الحقيقة في الرحلة الحسية، يحول دلالتها السياق الصوفي وينزلها منزلة الرمز والمجاز، للدلالة على الرحلة الروحية، وتظل وظيفتها في السياق الذي هي حقيقة فيه، هي نفسها وظيفتها في السياق الذي هي مجاز فيه فلا فارق إلا من حيث الاعتبار والحسبان والتأويل.....الذي يضيق مع الحسي، ويتسع مع الروحي»⁽⁵⁾.

و هناك دلالات أخرى لهذه الصيغة في النص، منها:

- (1) القشاني، لطائف الإعلام، ص 263
- (2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/2007 ص 137-138
- (3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 187
- (4) المرجع نفسه، ص 189
- (5) المرجع نفسه، ص 197

- الدلالة على البعد و الهجر في: النأي (3 مرات)، البين (4 مرات)، الهجر (2 مرة)
- الدلالة على الإنسان وما يتعلق به، في: عين (9 مرات) - طرف (3 مرات) - قلب (6 مرات) - الكشح - صدر - كف - حشو - وجه (2مرة) - سمع - لحظ - جفن (2 مرة)
- الدلالة على آثار البعد و ما يتعلق به، في: الدمع (4 مرات) - الطيف (3 مرات)، الصبر (2مرة) - نار - الشيب - الكي - حرًا - سقم.
- الدلالة على اللقاء في: الوصل (4مرات) - جمع - نيل - عود - رجع.

2- صيغة اسم الفاعل:

اسم الفاعل هو «ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدث، كضارب، و مُكرم»⁽¹⁾ و لا بد فيه أن يكون مشتقاً جارياً على الفعل المضارع، دالاً على الحدث و الحدوث و صاحبه⁽²⁾. وصيغة اسم الفاعل، إن كانت من فعل ثلاثي جاءت على « زنة فاعل، و إن كانت من غيره جاءت بلفظ المضارع بشرط تبديل حرف المضارعة بميم مضمومة، و كسر ما قبل آخره مطلقاً»⁽³⁾. ومما سبق يتضح مفهوم اسم الفاعل وآلية اشتقاقه من الفعل الثلاثي و غير الثلاثي، أما من حيث عمله، فينقسم اسم الفاعل إلى مقرون بـ"ال" الموصولة ومجرد عنها، «فالمقرون بها يعمل عمل فعله مطلقاً، أعني ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، تقول: "هذا الضارب زيداً أمس، أو الآن أو غداً"»⁽⁴⁾؛ فتعمل اسم الفاعل (الضارب) فينصب (زيداً) على المفعولية، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أما في «المجرد عنها فيعمل بشرطين: أحدهما: أن يكون للحال أو الاستقبال لا للماضي.... الثاني: أن يكون معتمداً على واحد من أربعة، و هي:

1- النفي.

2- الاستفهام.

3- اسم مخبر عنه باسم الفاعل.

4- اسم موصوف باسم الفاعل»⁽⁵⁾.

و يحمل اسم الفاعل دلالات مختلفة فقد يؤتى به لتأدية «معان تطلبها اللغة، ويُعدُّ هذا من الثراء اللغوي الذي تملكه اللغة العربية، فيؤتى به لتأدية معنى:

(1) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 396

(2) بتصرف/ عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة - مصر، ط1/2006، ص 51

(3) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، 397

(4) المرجع نفسه، ص 397

(5) المرجع نفسه، ص 397-404، و ينظر: عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة ص 56 و ما بعدها

- 1- المصدر: نحو قولنا: أقاتما و الناس قعود؛ أي، أقوم قياما و الناس قعود.
 - 2- اسم المفعول: نحو قولنا: سرُّ كاتم أي مكتوم.
 - 3- المنسوب: وهو أن تنسب شيئا إلى شيء وعندها تختتم الشيء المنسوب بـ"ياء" لينسب إلى الشيء المنسوب إليه، و هذه الياء تسمى ياء النسب، نحو: عراقي، و نحوي، و وطني....⁽¹⁾.
- لقد وظف ابن الفارض صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي في (42) موضع، و من غير الثلاثي في (9) مواضع.

وقد دلت في أغلب المواضع على عمل الفعل، و هذا ما يبين حركيتها، كما أن كثافة ورود هذه الصيغة يحمل دلالة على فاعلية ابن الفارض في رحلته نحو محبوبه. ومن الألفاظ التي جاءت على هذه الصيغة، وشحنت بكثافة دلالية وإيحائية، توحى بالحالة الوجدانية والروحية للشاعر التي يسببها بعد الحبيب: عائد - نازحا-جامحا-جانحا- صاديا- حائرا(2مرة) - ساهرا - واجدا- راغبا- ملتاح... وكلها تدل على معاناة الشاعر التي تتجسد تارة في معاناة داخلية نفسية وروحية في: صاديا- حائرا (2مرة)- ساهرا - واجدا - راغبا - ملتاح... وتارة أخرى معاناة خارجية تبرز في عملية الرحلة أو النزوح المكاني نحو الحبيب، في: عائدا - نازحا- جامحا- جانحا. و رغم أن الكثير من توظيفات ابن الفارض لصيغة اسم الفاعل ترسخ دلالة الفاعلية لدى المحب العاشق، إلا أنها لم تنفي هذه الدلالة لدى العائد، و من ذلك استعمال ألفاظ: الكاشح - اللاحي - عائلي - سائلي (2مرة).

3- صيغة اسم المفعول:

وهي تدل على معنى المفعولية؛ فاسم المفعول هو «ما اشتق من فعل لمن وقع عليه، كمضروب ومكرم»⁽²⁾. إذن فهو يخالف اسم الفاعل بأنه لمن وقع عليه الحدث لا من صدر منه، ولا بد «أن يدل على أمرين: المعنى المجرد وصاحبه الذي وقع عليه، نحو: محفوظ ومصروع، في قولهم: "العادل محفوظ برعاية ربه والباغي مصروع بجناية بغيه" فالمحفوظ يدل على الأمرين، المعنى المجرد أي الحفظ، والذات التي وقع عليها الحفظ، وكذلك مصروع ودلالته على الأمرين السالفين مقصورة على الحدث أي الحال، فهي لا تمتد إلى الماضي ولا إلى المستقبل، ولا تغيب الدوام إلا بقرينة في كل صورة، أما في العمل فيجري اسم المفعول مجرى اسم الفاعل»⁽³⁾.

و يصاغ اسم المفعول⁽⁴⁾ من الثلاثي المجرد على وزن مفعول غالبا، و به سمي لكثرة ما يأتي على هذا الوزن، نحو: منصور و ميسور و محبوب، أما من غير الثلاثي فيرد على زنة مضارعه بإبدال حرف

(1) عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، ص 54-55

(2) ابن هشام الأصمري، شرح شذور الذهب، ص 406

(3) عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة، ص 111

(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 118

المضارعة ميمًا مضمومة وفتح ما قبل الآخر نحو: مكرم، و مستخرج، و لا يبنى إلا من المتعدي بنفسه أو بواسطة.

- وظف ابن الفارض صيغة اسم المفعول في 8 مواضع في 7 ألفاظ هي: مسلوب (2 مرة) - معسول - المبعوث - المنحى - مستحسن - المصلى - مرتبى.
- و قد اختلفت الذات التي وقع عليها الفعل من اسم لآخر كما يلي:
- مسلوب (2 مرة) - فعل السلب وقع على الشاعر، و سببه المحبوب.
 - معسول - مستحسن: الفعلان يتعلقان بالمحبوب.
 - المبعوث: يتعلّق بالمحبوب، و هو هنا يعبر على صفة من صفات النبي صلى الله عليه و سلم.
 - المنحى - المصلى - مرتبى: الأفعال هنا تتعلّق بالمكان، و المكان لا يعدو أن يكون فضاء يوجد فيه المحبوب.
- و مما سبق يلاحظ أن ابن الفارض قد وظف صيغة اسم المفعول للدلالة على وقوع أفعال سلبية عليه هو، ثم للدلالة على وقوع أفعال إيجابية على المحبوب.

4- صيغة التصغير:

من أكثر الصيغ لفتًا للانتباه، في يائية ابن الفارض، صيغة التصغير، فقد وظفها بكثافة منحتها دورا محوريا في صناعة الإشعاع الدلالي للنص، و التصغير لغة: « التقليل، و اصطلاحا، تغيير مخصوص»⁽¹⁾ يمسّ بنية الاسم فهو إذن، من «الملحق بالمشنقات لأنه وصف في المعنى، و فوائده تقليل ذات الشيء أو كميته، نحو: كليب و نريهمات، و تحقير شأنه، نحو: رجيل و تقريب زمانه أو مكانه، نحو: قبيل العصر، و بعيد المغرب، و فوق الفرسخ، و تحيت البريد، أو تقريب منزلته نحو: صُنْدُيقِي»⁽²⁾، و زاد بعضهم له، دلالة «التمليح نحو: بُنية و حُبَيْب، في بنت و حبيب و كلها ترجع للتحقير و التقليل»⁽³⁾.

و قد وضع علماء العربية شروطا محددة تتحكم في آلية التصغير، و هي⁽⁴⁾:

- 1- أن يكون المصغر اسما فلا يصغر الفعل و لا الحرف.
- 2- و ألا يكون متوغلا في شبه الحرف، فلا تصغر المضمرات، و لا المبهمات و لا من و كيف ونحوهما.
- 3- وأن يكون -أي المصغر- خاليا من صيغ التصغير و شبهها، فلا يصغر نحو: كميته، وشعيب،

(1) الملاوي، شذا الحرف، ص 172

(2) المرجع نفسه، ص 172

(3) المرجع نفسه، ص 172

(4) بتصرف/ المرجع نفسه ص 172-173

الفصل الثالث

الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية

لأنه على صيغته، ولا مهيمن ومسيطر لأنهما على صيغة تشبيه.

4- وأن يكون قابلاً للتصغير، فلا تصغر الأسماء المعظمة كأسماء الله تعالى وأنبيائه وملائكته. وأبنية التصغير ثلاثة هي: فُعِيل، وفُعِيل، وفُعِيل. وظف ابن الفارض صيغة التصغير في مواضع عديدة كما هو موضح في الجدول التالي:

الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر
عُريب (عرب)	1	نُوي (نواء)	1	الأري (أري)	1	المُني (اسم)	1
فُيل (فيل)	1	عُصي (عصية)	1	ظُمي (ظلمى)	1	عُمي (أعمى)	1
أهيل (أهل)	2	صُبي (صبي)	1	كُري (كرى)	1	نُمي (نم)	1
فُي (فتى)	1	أُخي (أخي)	1	بُني (ابن)	1	أصباحي	1
ظُبي (ظبي)	1	الأُني (أشاء)	1	الرُشي (رشا)	1	لُمي (لميمة)	1
لُهي (هوى)	1	لُمي (لُمى)	1	حُلي (حلو)	1	ثُني (ثني)	2
ثُذي (ثذى)	1	حُمي (حمى)	1	خُبي (خباء)	1	أويقات	1

إذن فقد وظف صيغة التصغير في 28 اسم في 30 موضع من النص، ومن الملاحظ أن ابن الفارض قد استعان بالتصغير للوصول إلى روي القصيدة، وهو الياء الساكنة، فقد ورد التصغير مؤدياً لهذه الوظيفة 24 مرة، ومن أمثلته قوله:

هل رأيتم أو سمعتم أسداً صاده لحظ مهابة أو ظبي

رغم أننا لا نستطيع أن نجزم هنا أن «التصغير مجتلب للقافية، إذ إن تصغير الظبي هنا هو تصغير التعظيم والتبجيل، والحق أن التصغير ملمح بارز في شعر ابن الفارض، وقد أشار هو نفسه إلى ذلك عندما قال في دوبيت:

ما قلت حُبِّيبي من التحقير بل يعذب اسم الشخص بالتصغير»⁽¹⁾

فالدلالة الغالبة على توظيف صيغة التصغير في الياثية، هي دلالة التمليح والتكليل، ثم دلالة التعظيم والتبجيل، ذلك أن الأسماء التي صغرها ابن الفارض لا تستدعي إلا هذه الدلالات في نفسه، فمنها ما تعلق بالمحبوب، و ذلك بتشبيهه في: ظُبي والرُشي، أو تصغير الاسم في أُمي ومنها ما تعلق بصفات المحبوب و ما يمتلئ لدى الشاعر في: نُوي - الأري - حُلي (2 مرة) - الثُذي - لُمي. ومنها أيضاً تصغير أسماء تدل على المحيط الاجتماعي المقرب للشاعر، في: أهيل (2 مرة)، أصباحي، عريب.

(1) رمضان صائق، شعر عمر بن الفارض، ص 45

5-صيغة التنثية:

هي من الصيغ التي وظفها ابن الفارض بكثافة لافتة، و تدخل هذه الصيغة « في القواعد الصرفية في مباحث العدد....وهي لا تدل في النص الشعري -غالباً- على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة»⁽¹⁾ ولكنها تخرج إلى دلالات أخرى يفرضها السياق و قرائنه.

صيغة التنثية هي بنية الكلمة الدالة على اثنين، أو ما يعرف بالمتثنى، الذي هو « ما دل على اثنين مطلقاً، بزيادة ألف و نون، أو ياء و نون، كرجلان و امرأتان، أو رجلين و امرأتين فليس منه كلا، و كذا، و اثنان، و اثنان و زوج، و شفع؛ لأن دلالتها على الاثنين ليست بالزيادة»⁽²⁾ إذن فللمثنى شرطين متلازمين، إذا انتفى أحدهما انتفت التنثية، هما: الدلالة على اثنين و الزيادة في المبنى. و يضيف ابن هشام أن المتثنى « كل اسم دال على اثنين و كان اختصاراً لمتعاطفين، و ذلك نحو: الزيدان و الهندان، إذ كل منهما دال على اثنين، و الأصل فيهما: زيدٌ و زيدٌ، و هند و هند، كما قال الحجاج: "إن لله محمد و محمد في يوم" و لكنهم عدلوا عن ذلك كراهية منهم للتطويل و التكرار»⁽³⁾ و هذا القول يُجَلِّي الوظيفة الاختزالية لصيغة التنثية، و لعل هذه الوظيفة من أهم الحوافز التي دفعت ابن الفارض إلى توظيف هذه الصيغة في نصه، و ذلك لتوافقها مع الطبيعة الاختزالية و الإشارية للغة الصوفية.

و قد ذكر اللغويون العرب ثمانية شروط يجب أن تتوفر في كل اسم يراد تنثيته، و هي:⁽⁴⁾

الشرط الأول: أن يكون معرباً.

الشرط الثاني: أن يكون مفرداً، أي غير متثنى و لا مجموع.

الشرط الثالث: أن يكون نكرة، إما في الأصل و إما بالقصد.

الشرط الرابع: ألا يكون مركباً.

الشرط الخامس: أن يكون لمسماه فرد ثانٍ أو أكثر في الوجود.

الشرط السادس: أن يكون ذلك الفرد الثاني موافقاً لما تريد تنثيته في اللفظ الذي يطلق عليه.

الشرط السابع: أن يكون ذلك الفرد الثاني موافقاً لما تريد تنثيته في معنى اللفظ الذي يطلق عليه.

الشرط الثامن: ألا يستغنى عن تنثية الاسم بتنثية غيره، فإنهم لم يثبوا "سواء" اكتفاء بتنثية

نسي".

و الجدول الموالي يوضح ألفاظ المتثنى الواردة في البائية:

(1) نور الدين المد، تحليل الخطاب الشعري -رثاء صخر نموذجاً- ص 102

(2) الحملوي، شذا العرف، ص 145

(3) ابن هشام الأصبهاري، شرح شذور الذهب، ص 71

(4) بتصرف/ ابن هشام الأصبهاري، شرح شذور الذهب ص 71، و لمزيد من التفصيل ينظر إلى هامش للكتاب، ص 71-73

المتى	مكرر	المتى	مكرر	المتى	مكرر	المتى	مكرر	المتى	مكرر	المتى	مكرر
يرديه	1	علماء	1	حجتي	1	قبضتي	1	لمتي	1	حالتني	1
أبعينيه	1	علمي	1	قيلتي	1	أبوي	1	واشيتني	1	شفتني	1
أذني	1	حائتي	1	جلتي	1	مقلتي	1	ملكتي	1	قدمي	1
عبرتي	1	حائتي	1	يدي	4	أصغري	1	دلرتي	1	راحتني	1
منيتي	1	سكرتي	1	مصرفتي	1	ساعدي	1	هجرتي	1	وجنتني	1

لقد وظفت صيغة التنثية في 30 اسم في 33 موضع، منها ثلاثة (3) أسماء مضافة إلى الضمير الدال على الغائب المذكر (الهاء)، و هي: يرديه، أبعينيه، علماء.

أما باقي الأسماء فهي مضافة إلى ياء المتكلم، أي 27 اسم في 30 موضع، و الملاحظ أن كل هذه الأسماء المضافة إلى ياء المتكلم مثلت كلمة القافية، و هنا يتضح أن من بين الأسباب التي دفعت ابن الفارض لتوظيف صيغة التنثية، هو اجتلاب حرف الروي الذي هو ياء ساكنة، و ذلك باستغلال ياء المتكلم، و هذه إحدى خصائص الخطاب الفارضي في يائته، حيث يسعى إلى تطويع كل الإمكانيات الجمالية للوحدات المرفولوجية؛ قصد بناء شعرية نصه.

و يمكن ملاحظة أن أغلب الأسماء التي مستها صيغة التنثية، هي أعضاء من جسم الإنسان تتوزع كما يلي:

- الوجه و ما يتعلق به: عينيه + مقلتي + شفتي + وجنتي + أذني = 5 مرات
- اليد و ما يتعلق بها: يدي (4 مرات) + قبضتي + ساعدي + راحتي = 7 مرات
- القدم: قدمي = مرة واحدة

إذن فالتنثية قد مست 13 مرة، أعضاء خارجية من جسم الإنسان، و مرة واحدة، أعضاء داخلية، و ذلك في قوله: أصغري: القلب و اللسان.

ذكر ابن هشام أن العرب استعملت التنثية: كراهية منها للتطويل و التكرار⁽¹⁾، و معلوم أن التكرار يفيد التأكيد في أوضح حالاته و من هنا يمكن القول أن تنثية ابن الفارض لأعضاء جسمه و خاصة ما يعرف بالجوارح مثل: اليد، القدم، العين، الأذن.....الخ يعد تأكيداً منه لمحبوبه أن حبه خالصاً متغلباً في كل جوارحه و أعضاء جسمه، و أن رحلته بقدر ما هي رحلة روحية عرفانية، هي أيضاً رحلة مادية جسدية.

(1) بصرف/ ابن هشام الأصبهاري، شرح شعور الذهب، ص 71

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

مما لا شك فيه عند الدارس الأسلوبية، أن المستوى التركيبي أحد أهم المستويات التي يجب أن تطرقها الدراسة الأسلوبية، لأي نص أدبي، بل و تلج إليه و تغوص في أعماقه، لما يخفيه من دلالات و جماليات تساهم بقسط كبير في إثراء شعرية النص، و يقوم هذا المستوى في هذا النوع من الدراسة على عصاره ما وصل إليه الدرس النحوي و البلاغي القديم من جهة، و من جهة أخرى ينضبط بضوابط اللسانيات الحديثة و خاصة علم الأسلوب (أو الأسلوبية) الذي يقوم على مفهوم الأسلوب ويحدده مجموعة من المحددات، منها: التركيب.

و ظاهرة التركيب تقوم في « المنظور الأسلوبية على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، و هي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، و تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري و غيائي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، و يكون لتجاوزها تأثير دلالي و صوتي و تركيب، و هو ما يدخلها في علاقات ركنية، و هي أيضا تتوزع غائبيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية و مجموع علاقات بعضها ببعض، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام و نظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي»⁽¹⁾ و هي ما يصطلح عليها اللغويون و النحويون القدامى، بالكلام أو الجملة، و قد عرّف ابن هشام الكلام بأنه «القول المفيد المقصود.... و أما المفيد فهو الدال على معنى يحسن السكوت عليه»⁽²⁾، و يضيف بعض النحاة تعريفا آخر للكلام: « هو القول المفيد المركب المقصود» فيذكر ثلاثة قيود هي: المفيد، والمركب، والمقصود، ومعنى المفيد هو ما ذكر سابقا، ومعنى المركب أن يكون مؤلفا تاليفا تاما لا يحتاج إلى ضم شيء إليه، بأن يكون من اسمين أحدهما مسند إلى الآخر نحو: زيد قائم..... فيخرج بهذا ما ليس مركبا بأن يكون مفردا و ما كان مركبا ناقصا..... و معنى المقصود أن يكون المتكلم قد أراد ما نطق به.⁽³⁾

هذه التعاريف قائمة على مفهومي الفائدة والاستقلال، وهو ما يشي بظاهرية واضحة كانت تسود الفكر البلاغي - النحوي العربي، في معالجته للنصوص الأدبية، لكن عبد القاهر الجرجاني قد تجاوز هذا إلى « تبيان دور العلائق النحوية في المعنى و في جمال النص الفني، فقد أفاض الحديث في المقومات النحوية، من تقديم وتأخير، وتعريف وتكرير وخبر وإنشاء، وفصل ووصل»⁽⁴⁾ وتتجلى جهود الجرجاني، من خلال نظرية النظم التي أسس لها انطلاقا مما وصل إليه من سبقه، من العلماء،

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط/1997، ج1، ص168

(2) ابن هشام الأصبهاني، شرح شذور الذهب، ص 50

(3) بتصرف/ المرجع نفسه، هامش المحقق، ص 50

(4) محمد مفتاح، في سمياء الشعر القديم (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، ط/1989، ص 45

فقد رجع إلى « فكرة النظم الذي نوه به الجاحظ وجعله مدار الإعجاز، وقرأ ما انتهت إليه الفكرة عند الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن)، ولم يجد للنظم هنا ولا هناك تعليلاً ولا تفسيراً، فأخذ فيه مهتدياً بكلام القاضي عبد الجبار وما سبقه من أبحاث في اللغة والنحو وعلاقتهاما بالبلاغة، وما قاله النقاد في جمال الألفاظ والمعاني»⁽¹⁾، لقد قامت هذه الأبحاث حول قضية إعجاز القرآن؛ لتتقرب عن سر هذا الإعجاز، فبلورت الدرس اللغوي، والنحوي، والبلاغي، في بوتقة واحدة، اختزلت أخيراً في قضية اللفظ والمعنى، التي استفزت عقول وجهود العلماء، ومنهم عبد القاهر الجرجاني، الذي « ما زال يفكر في ذلك كله ويستنبط، حتى وجد المفتاح السحري الذي يفتح به الأبواب إلى معرفة كنوز النظم الخفية، ولم يكن هذا المفتاح سوى النحو، ولكن ليس النحو الظاهر، أي الإعراب ورفع الكلمات ونصبها أو خفضها، وإنما النحو الذي يقيم الروابط والصلات بين الكلمات في العبارات فإذا هي تأخذ نسقاً معيناً، وليس هذا النسق إلا النظم والنحو من جهة، بل ليس النظم إلا هذا النحو وإلا قواعده وقوانينه»⁽²⁾، حيث يبين مفهوم النظم وعلاقته بالنحو في قوله: «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أذا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بما ينظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»⁽³⁾، وهكذا يحدد الجرجاني خصائص معينة تحكم فكر الناظم، فهو «فكر في معاني الكلم من زاوية معاني النحو، وفكر في معاني الكلم وفي معاني النحو من زاوية معاني النفس، المعبر عنها بالمقاصد والأغراض وهذا يعني أنه من شأن هذا الفكر أنه، يستهدف أولاً معاني الكلم من زاوية النحو، أي أنه يتوخى في معاني الكلم معاني النحو، فهو يفتح معاني الكلم على معاني النحو، إنه يجعل معاني النحو معاني للكلم ويستهدف ثانياً، معاني الكلم ومعاني النحو من زاوية معاني النفس المعبر عنها -عند عبد القاهر- بالمقاصد والأغراض. وهذا يعني أن من خصائص هذا الفكر الناظم أنه: يتوخى في معاني الكلم وفي معاني النحو، معاني النفس، أي أنه يجعل من معاني النفس سلطة على معاني الكلم وعلى معاني النحو»⁽⁴⁾. فنظرية النظم عند عبد القاهر تخلق مستويين من المعنى، معنى أصلي مطلق تدل عليه الألفاظ، ومعنى إضافي أو ما يسميه بسـ "معنى المعنى" وهو الذي يصوره النحو، والجرجاني في نظريته إنما «يريد المعاني الإضافية التي يصورها النحو، والتي لخصها السكاكي والبلاغيون بعده في علم المعاني المعروف»⁽⁵⁾، وعلم

(1) شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط3/1974 ص86

(2) شوقي ضيف، النقد، ص86

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ص81

(4) عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ط1/2005، ص90

(5) شوقي ضيف، النقد، ص89

المعاني في الحقيقة، إنما هو تطبيق عملي لنظرية النظم⁽¹⁾..... فهو يعلمنا كيف نرتب كلامنا، كي يكون متفقاً مع المعاني التي نريد أن نتحدث عنها، ومع أحوال الذين نخاطبهم و نتحدث إليهم، و هذا العلم أساسه الذي يبحث فيه الجملة؛ فهو يدرس طرائق تأدية الكلام حتى يكون مطابقاً لمقتضى الحال من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، ووصل وفصل، وتعريف وتكثير، وقصر وإيجاز، وإطناب.....الخ. و تسعى هذه الدراسة إلى تتبع بعض الظواهر التركيبية التي ساهمت في إبداع شعرية اليانثية، وكما تمت الإشارة إليه فإن مثل هذه الدراسات تجعل الجملة مجالاً حيويًا لها، فتعالجها من جهة أنواعها (إنشائية، خبرية)، و من جهة الدلالات التي تؤديها....الخ. و من هنا يجب القول أن للجملة تعاريف مختلفة تبعاً لاختلاف وجهات نظر اللغويين، و مهما يكن هذا الاختلاف يمكن القول بأن الجملة هي « مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطاً وظيفياً، و تتكون من مركبين متميزين: الأول المركب الاسمي، و الثاني المركب الفعلي، و هذان المركبان بهما تتحقق عملية الإبلاغ، كما تعد الجملة الملفوظ الذي ارتبطت كل عناصره بعنصر منه هو المحور لعملية الإبلاغ. أو هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»⁽²⁾.

لقد قسم البلاغيون العرب، الكلام -و بالتالي الجملة- في اللغة العربية إلى قسمين كبيرين، هما: الخبر و الإنشاء.

و الإنشاء لغة: يعني (الخلق)، و أنشأه الله: خلقه، و أنشأ الله الخلق، أي ابتدأ خلقهم، و الناشئ من الناس؛ الشاب و أنشأ فلان داراً: أي بدأ بناءها⁽³⁾.

أما اصطلاحاً فهو: «ما لا يحتمل صدقاً و لا كذباً، و هو قسمان: طلبي، و غير طلبي، و ذلك لأنه إن استدعي الكلام الذي نقوله شيئاً غير حاصل عند النطق، فهو الطلبي، ألا ترى أنك إذا قلت لغيرك: أكتب الدرس، فإن هذا القول يستدعي شيئاً غير حاصل عند تلفظك به؛ لأن الذي تخاطبه لم يكن قد كتب الدرس، و لو كان قد كتبه؛ لكان كلامك تحصيل حاصل لا فائدة منه -و هكذا- إذا قلت: لا تفتح الباب، فإن الذي تخاطبه لم يفتح الباب بعد.

أما إذا كان الإنشاء لا يستدعي أمراً حاصلًا عند الطلب، فهو إنشاء غير طلبي، و ذلك كالتعجب، و المدح، و الذم، و الدعاء، و صيغ العقود، و القسم، و بعض أفعال المقاربة، و هي: كاد، و كرب و أفعال الرجاء: عسى، و حري، و اخلولق.

(1) بتصرف/فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها (علم المعاني)، ص 87-88

(2) رايح بوخوش، البنية اللغوية لبردة اليوسيري، ص 151-152

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلق) 1/170

فإذا قلت: ما أجمل السماء! و ما أحسن المصطاف و المتربعا! لله دره فارسا! فإن هذا قول لا يحتمل الصدق و الكذب، فهو إنشاء، ولكنه لا يستدعي شيئا غير حاصل؛ لأنك بقولك لا تطلب شيئا⁽¹⁾.

و قد ظهرت الجملة الإنشائية في اليازية بأنماط مختلفة، منها ما ينتمي إلى الجملة الطلبية نحو: الاستفهام، و الأمر، و النهي، و النداء، و منها ما ينضوي تحت نمط الجملة الإنشائية غير الطلبية، نحو: الجملة الشرطية، و غيرها.

و سنتبع الدراسة في تعاملها مع الجمل في اليازية، نهجا إحصائيا، و صفيا، تحليليا.

أولا: الجملة الطلبية:

و هي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية لها صور عديدة، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية و إن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية و إن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهى أو دعاء⁽²⁾.

1- جملة الأمر:

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الأمر من المأمور فعل شيء، و يكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام (افعل، و ليفعل)⁽³⁾.

و قد وردت جملة الأمر في اليازية (35) مرة، كما هو مبين في الجدول التالي:

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أسرارها، ص147

(2) بتصرف/ رابع بوحوش، البنية اللغوية لردة البوصيري، ص154

(3) المرجع نفسه، ص155

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل	فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل
عَرَّجْ	1	حشو العجز	ادعني	78	أول البيت
حَيَّ	2	آخر البيت	سلهم	82	أول البيت
تلطف	3	أول البيت	خاطب	84	أول البيت
أجر	3	حشو الصدر	دع	84	حشو الصدر
قل	4	أول البيت	رُح	85	أول البيت
أوعدونني	30	أول البيت	اغتم	85	حشو الصدر
عدوني	30	حشو الصدر	تهى	85	آخر البيت
أمطلوا	30	حشو الصدر	حي	89	آخر البيت
هبوا	39	أول البيت	مري	95	آخر البيت
أسيئوا	41	حشو الصدر	ساعدي	101	أول البيت
أحسنوا	41	حشو الصدر	فاجمعوا	104	أول البيت
روِّحْ	42	أول البيت	قربوا	113	حشو الصدر
أعده	42	حشو العجز	عللوا	117	أول البيت
أشد	43	أول البيت	خففي	136	أول البيت
أعن	43	حشو العجز	فأعهدوا	139	أول البيت
فأرح	76	أول البيت	حيّ	145	أول البيت
خلّ	77	أول البيت	بيّ	145	آخر البيت
انج	77	حشو العجز			

يتضح توظيف ابن الفارض لصيغة الأمر لإحداث جو من الحيوية والوثب والحركة، لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين أمر ومأمور، لأن فعل الأمر في النص في أغلب الحالات لا يكون دالا على ما وضع له في الأصل ويمكن أن تتضح دلالات فعل الأمر أكثر إذا عُرِف الأمر والمأمور في كل فعل، وهذا ما يبينه الجدول الموالي:

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

رقم البيت	الأمر	فعل الأمر	المأمور	رقم البيت	الأمر	فعل الأمر	المأمور
1	الشاعر	عَرَّجْ	سائق الأظعان	78	الشاعر	ادعني	خلي
2	الشاعر	خَيْ	سائق الأظعان	82	الحبيبة	سلمهم	الشاعر
3	الشاعر	تلطف	سائق الأظعان	84	الحبيبة	خاطب	الشاعر
3	الشاعر	أجر	سائق الأظعان	84	الحبيبة	دع	الشاعر
4	الشاعر	قل	سائق الأظعان	85	الحبيبة	رُحْ	الشاعر
30	الشاعر	أوعضوني	أهيل الود ⁽¹⁾	85	الحبيبة	اغتمم	الشاعر
30	الشاعر	عدوني	أهيل الود	85	الحبيبة	تهى	الشاعر
30	الشاعر	أمطلوا	أهيل الود	89	الحبيبة	حي	الشاعر
39	الشاعر	هبوا	أهيل الود	95	الشاعر	مري	الحبيبة
41	الشاعر	أسينوا	أهيل الود	101	الشاعر	ساعدي	الحبيبة
41	الشاعر	أحسنوا	أهيل الود	104	الشاعر	فاجمعوا ⁽³⁾	الحبيبة
42	الشاعر	روِّحْ	أخي ⁽²⁾	113	الشاعر	قربوا	الحبيبة
42	الشاعر	أعده	أخي	117	الشاعر	عللوا ⁽⁴⁾	أصحباني
43	الشاعر	أشد	أخي	136	الشاعر	خففي	لمطبة
43	الشاعر	أعن	أخي	139	الشاعر	فاعهدوا ⁽⁵⁾	سجرائي
76	الشاعر	أرح	أخي	145	الشاعر	خَيْ	سائق الأظعان
77	الشاعر	خَلْ	خلي	145	الشاعر	بَيْ	سائق الأظعان
77	الشاعر	انج	خلي				

لقد وردت العملية الخطابية في الجملة الأمرية على الصورة التالية:

الأمر ← فعل الأمر ← المأمور ، تغيرت فيها العناصر المكونة فأنشئت مجموعة من الأنماط هي:

النمط الأول: الشاعر ← فعل الأمر ← سائق الأظعان

و قد تجلت العملية الاستبدالية في المكون (فعل الأمر) فتداول عليه الأفعال التالية: عَرَّجْ - خَيْ - أجر

- تلطف - قل - حي - بي.

(1) وردت (أهيل الود) في البيت (19) و هو قوله:

يا أهيل الود ألى تتكروني كهلا بعد عرفاني قتي

و يقصد بأهيل الود هنا الأحياء، و يرمز بذلك للحبيبة، فجاء بصيغة الجمع لكنها تدل على الفرد

(2) ورد فعل الأمر (روِّحْ) في أول البيت، لكن المأمور ورد في آخر البيت:

42- روِّح القلب بذكر المنحى و أعده عند سمعي يا أخي

(3) يلاحظ من خلال سياق الأبيات أن فملي (اجمعوا، قربوا) قصد بهما الحبيبة لكنهما وردا بصيغة جمع المذكر، لأن الشاعر قد وضع

الحبيبة ضمن جمع هو (أهيل الود)

(4) المأمور في (عللوا) هو (أصحباني) في البيت (115):

يا أصحباني تمادى بيننا و ليعد بيننا لم يقض طي

(5) المأمور في (فاعهدوا) هو (سجرائي) بمعنى أصدقائي و أخواني، في البيت (138)

إن شئ ناشدكم نشدكم سجرائي لي عنه عي

ويبدو أن الأفعال في هذا النمط لا تحمل معنى الطلب الإلزامي الإجباري، رغم تساوي الطرفين (الأمر والمأمور)، حيث أن المأمور طلب منه الإتيان بهذه الأفعال على سبيل التفضل والتعظيم، وهذا ما وضحه الشاعر بتوظيفه للفظ (منعما) - بمعنى متمهلاً و متفضلاً - منذ بداية خطابه لسائق الأظعان في البيت (1)

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرج على كئسان طي

فقد وردت لفظة (منعما) قبل أول فعل أمر موجه لسائق الأظعان (عرج)؛ فكان ابن الفارض يوحي بأن هذه اللفظة مقدرة و مضمرة قبل كل أفعال الأمر الموجهة لسائق الأظعان. و قد ورد هذا النمط في 7 مواضع من القصيدة ممثلة في أفعال الأمر الخمسة (5) الأولى، و فعلي الأمر الآخرين، فقد احتل هذا النمط بداية القصيدة و كذلك خاتمتها و نهايتها.

النمط الثاني: الشاعر ← فعل الأمر ← الحبيبة

ورد هذا النمط في (10) مواضع، حدثت فيها عملية الاستبدال والتعويض في مكون (فعل الأمر) وكذلك في المكون (الحبيبة) حيث استبدلت في أغلب التراكيب بالضمير (أنتم) العائد على (أهل الود). وأفعال هذا النمط هي: أوعدوني - عدوني - أمطلوا - أسينوا - أحسنوا - مري - ساعدي - اجمعوا - قربوا - هبوا.

وردت بعض الأفعال في شكل ثنائيات ضدية متلازمة، في:

أوعدوني // عدوني ← تضاد بين الوعد و الوعد.

أسينوا // أحسنوا ← تضاد بين الإساءة و الإحسان.

ففاعل الأمر في هذه الثنائيات حمل دلالة الدعاء و الرجاء، مع توضيح تساوي وقع الأحداث المتناقضة والمتضادة على الشاعر، بشرط أن تصدر من محبوبه، فكان الشاعر لا تهمة نوعية الفعل الذي يقوم به المحبوب اتجاهه بقدر ما يهيمه أن يحدث ردة فعل أو انفعال لدى المحبوب.

كما أن دلالة طلب المساعدة و العون واضحة في: ساعدي، قربوا، هبوا، اجمعوا.

كما يمكن ملاحظة توظيف الشاعر لضمير الجمع (أنتم) في مخاطبته للحبيبة في أغلب الأفعال، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذه الحبيبة لا تعدو كونها رمز يرمز به إلى أهل الود من العالم الأقدس، و لهذا فالأفعال في هذا النمط وردت على سبيل الدعاء و الرجاء.

النمط الثالث: الشاعر ← فعل الأمر ← شخص آخر

في هذا النمط حدث الاستبدال في فعل الأمر، في (10) مواضع و الأفعال التي وظفت هي: روج - أعدده - أئد - أعن - أرح - خل - أنج - أدعني - عللوا - اعهدوا.

كما حدث الاستبدال أيضا في المكون (شخص آخر) حيث مثله لفظ (أخي) في 5 مواضع، و لفظ (خلي) في 3 مواضع، و لفظ (سجراتي)، و (أصحباني) كل منهما في موضع واحد.

وقد اختلفت مضامين الرسالة (فعل الأمر) وفقا لتغير المكون التركيبي (مأمور). ففي حالات الجمل الأمرية المتعلقة بـ(أخي) تتجلى دلالات طلب التعاون والمساندة، وذلك بهدف تغذية جذوة الحب والهدام عند الشاعر، وتظهر هذه الدلالة في الأفعال: رُوِّح - أشد - اعن - أعد - فكلها أفعال إذا أداها (أخي) فإنها ستغذي حب الشاعر و تتميه.

إن المكون (أخي) يظهر في الجمل الأمرية كطرف يعقد عليه الشاعر آمالا كبيرة؛ لموازرة حالته الوجدانية التي يعيشها.

أما المكون (خلي) فإنه يبدو أقرب إلى الشخص المعاند العاقل للشاعر، فهو يوجه لومه و عثله له ، مما دفع هذا الأخير أن يطلب منه أن يترك [خل] هذا اللوم، و أن ينجز [أنج] بنفسه من الحديث عما لا يعلم منه إلا الظاهر، فالباطن مخالف تماما لتصوره القاصر على فهمه.

أما في المكونين (أصحباني، و سجاتي) فلا بد من القول أن اللفظين مترادفين، و هما يمثلان المحيط الاجتماعي الخاص، أي المقرب إلى الشاعر، و هو يطلب منهم أن يقوموا بدور الراعي المحافظ على حالته الروحية- الوجدانية، فالفعل (عللوا) جاء بمعنى داووا - من الدواء - و هو هنا يدل على الحفاظ على صحة جسد و روح الشاعر، و لا يكون ذلك إلا بذكر الحبيبة و التعرض لنسمات الريح القادمة من جهتها، أما الفعل (اعهدوا) فهو بمعنى اقصدا و احفظوا، فالشاعر يطلب من أصحابه أن يقصدوا أماكن بعينها، و أن يحفظوها لأنها أماكن مقدسة عنده.

النمط الرابع: الحبيبة ← فعل الأمر ← الشاعر.

و قد وظف في هذا النمط الأفعال: سلهم - خاطب - دع - رُح - اغتتم - تهى - حي.

بالرغم من أن مقتضى الحال في هذا النمط، يتيح أن يكون الأمر بمعنى الطلب الإلزامي والإجباري، إلا أنه لم يتعد النصيحة، فالحبيبة تتصح الشاعر المرید أن يتخلى عن فكرة الاقتراب منها، لأنها فكرة ستسبب له المعاناة والعذاب، و تبدو دلالة النصيحة في هذا النمط جلية في البيت (85)، حيث توظف الحبيبة لفظة (نصحي) في سياق كلامها مع الشاعر :

رح معصافى، واغتسلم نصحي وإن شئت أن تهوى فلبلىوى تهى
والذي يمكن ذكره وإيراده، أن ابن الفارض لم يوظف المرأة في نصه إلا كما وظفها أستاذه ابن عربي الذي « يرجع المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، و منبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، و إنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إذا نظم بيتا في امرأة، كصورة شخصت إليها عينه،

فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءه و قد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شينا مرت عليه يده»⁽¹⁾، وهكذا تكون صيغة التأنيث التي يوظفها ابن الفارض في نصه لا تمثل إلا رمزا للحقيقة الإلهية، و فضاء استبداليا يوفر خاصية الستر والتكتم لدواعي اجتماعية، و كذلك يتيح مجالا أوسع للغة للتعبير عن المعاناة الروحانية والعرفانية، وهكذا يكون « اعتبار المرأة رمزا للحقيقة الإلهية هو في أحد جوانبه دحضا للاعتقاد السائد الذي حول المرأة منذ العصر الجاهلي - باستثناء العنزيين - إلى صورة جميلة مشتهة في الواقع، أو كيان ظاهر لم يقدم منه سوى جزئه السطحي الذي أخطووها به، لأن إصابتها لا تكون إلا بتصور جوهرها الأنثوي تبعا لأسلوب الكشف، لأنها جزء من تصور معنى الكون، و دعوة لحضور الإنسان الكامل الذي لا يحب سوى خالقه، و قد احتجب عنه تعالى بحب زينب و سعاد، و كل محبوب في العالم. و العارفون لم يعرفوا شعرا و لم يسمعوا غزلا إلا في الله تعالى من خلف حجاب الصور»⁽²⁾.

و مما يلاحظ على توظيف الأمر في النص، أنه جاء في كل المواضع بصيغة الأمر (افعل) التي لا تكون إلا للمخاطب، الذي يجب أن يكون حاضرا أمام المتكلم؛ فابن الفارض بهذا التوظيف يقول أن المحبوب الذي يخاطبه حاضر في روحه و قلبه، و إن كان لا يظهر ماديا إلا محجوبا في الصور.

ويمكن القول أن توظيف ابن الفارض للجملة الأمرية، قد غلب عليه الانزياح الذي هو «انحراف الكلام عن نسقه المألوف»⁽³⁾، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال ملول، و إذا كانت البلاغة العربية قد أوضحت أن لكل أسلوب إنشائي دلالة رئيسة يستهدفها، فإن «الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد ملولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح»⁽⁴⁾، ويمكن أن يكون هذا الانزياح «إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا»⁽⁵⁾ و هذا ما حدث في توظيف ابن الفارض لفعل الأمر الذي دلالاته الأصلية هي: «طلب الفعل على جهة الاستعلاء»⁽⁶⁾ و على سبيل الإلزام. فقد تحولت هذه الدلالة إلى دلالات أخرى، كما تم توضيحه سابقا.

(1) أمة بلعل، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 1، 2002، ص 76

(2) المرجع نفسه، ص 77

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179

(4) المرجع نفسه، ص 179

(5) المرجع نفسه، ص 179

(6) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفعالها، ص 149

2- جملة الاستفهام:

الاستفهام من التراكيب الإنشائية التي وظيفها ابن الفارض في يائنه، ويعرفه البلاغيون بأنه «طلب الفهم، وهو الاستخبار عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به، وبعضهم يفرق بين الاستفهام والاستخبار، وليس في ذلك جد عناء في علم البلاغة، وأدوات الاستفهام إحدى عشرة أداة، حرفان هما: الهمزة و(هل)، و تسعة أسماء، و هي: من ، ما، متى، أين، أيان، أتي، كيف، كم، و أي»⁽¹⁾.

و أدوات الاستفهام و طرائق توظيفها و الإحياءات التي تحملها تشكل مبحثاً دقيقاً رائعاً، في علم البلاغة، حيث أن هذه الأدوات «تنقسم من حيث المستفهم عنه إلى أقسام ثلاثة:

1- منها ما يستفهم به عن الحكم و هو إثبات شيء لشيء، أو نفيه عنه- فنقول: هل تحب العلم؟

هل يسافر أخوك؟ هل تستيقظ الأمة؟ فأنت في هذه الأمثلة لم تستفهم عن مفرد، فلم تستفهم عن

المحبة أو العلم، و لم تستفهم عن السفر أو عن أخيك، و لم تستفهم عن الاستيقاظ أو عن الأمة،

و إنما كان استفهامك عن الحكم الذي هو إثبات حبك للعلم، و سفر أخيك، و استيقاظ الأمة.

و هذا الذي يعبرون عنه بالتصديق، و هو إدراك النسبة بين أمرين.

2- ما يستفهم به عن مفرد؛ نقول مثلاً: ما البر؟ فيقال لك: القمح. و ما القسورة؟ فيقال لك: الأسد.

فأنت ترى هنا أن لا حكم، فلم نثبت شيئاً لشيء، و هذا ما يسمونه التصور.

3- ما يستفهم به عن هذين معاً، أعني: عن القضية التي فيها إثبات حكم أو نفيه، و هو التصديق،

و عن المفرد الذي هو التصور.

و هذا القسم الذي يستفهم عن التصور و التصديق هو الهمزة، أما الذي يستفهم به عن التصديق

وحده، فهو (هل)، و أما الذي يستفهم به عن التصور وحده فهو باقي الأدوات»⁽²⁾.

و من هنا يمكن تلخيص أدوات الاستفهام و أقسامها من حيث المستفهم عنه في الجدول التالي:

أداة الاستفهام	يستفهم بها عن
الهمزة	التصور و التصديق
هل	التصديق فقط
باقي الأدوات	التصور فقط

إضافة إلى ما سبق فإن الاستفهام «قد يخرج عن معناه في طلب الفهم إلى معان مجاورة له، يوحى بها

سياق الكلام، وتفعل فيها القدرة على التعبير والتقنن فيه فعلها، كالإنكار، والاستنكار، والتقرير،

والتعجب»⁽³⁾.

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أسرارها، ص 168

(2) المرجع نفسه، ص 168-169

(3) أحمد عبد الستار الجوّاري، نحو المعاني، ص 142

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

ومما لا شك فيه أن هذه المعاني المجاورة، الناتجة عن انزياحات تركيبية في توظيف الاستفهام، هي التي تكسب النص شحنة إضافية، تساهم في تشكيل شعريته و جماليته، إذا أحسن الشاعر توظيفها، فهل نجح ابن الفارض في استغلال هذه الإمكانيات الفنية التي يوفرها الاستفهام؟
لقد وظف ابن الفارض الاستفهام في عدة مواضع، موضحة في الجدول الموالي:

رقم البيت	جملّة الاستفهام	الأداة	رقم البيت	جملّة الاستفهام	الأداة
19	أنى تنكروني كهلاً؟	أنى	87	كم قتيل من قبيل...؟	كم
25	هل سمعتم...؟	هل	96	هل كفى ما قد جرى؟	هل
28	أي شيء مبرد حراً؟	أي	111	أترى حل لكم...؟	الهمزة
28	أي شيء؟	أي	120	...أي صبا هجت لنا؟	أي
32	أبعينيه عمى عنكم؟	الهمزة	120	من أين ذاك الشذي؟	أين
33	أولم ينه النهى عن عذله	الهمزة	123	...ما شفتي؟	ما
35	و لما يعذل...؟	لما	137	...هل له ردّ علي؟	هل
72	...و أنى ذاك وي؟	أنى	143	كم غدير...؟	كم
74	...أين خميلات قبا؟	أين	146	أي عيش...؟	أي
80	...أنى تحور...؟	أنى	147	...هل من عودة؟	هل
82	هل نجت أنفسهم...؟	هل	148	بأي الطرق...؟	أي

و من هذا الجدول يمكن استخراج جدول آخر يوضح تواتر كل أداة من أدوات الاستفهام في النص:

الأداة	هل	أي	الهمزة	أنى	أين	كم	لما	ما	المجموع
تواترها	5مرات	5مرات	3مرات	3مرات	2مرة	2مرة	1مرة	1مرة	22مرة

فإذا تم توزيع هذه التواترات على أقسام الاستفهام بحسب المستفهم عنه -الموضحة آنفا- سينتج ما يلي:

قسم الاستفهام	تواتر أدواته	النسبة المئوية
التصور و التصديق	الهمزة / 3 مرات	13.64 %
التصديق	هل / 5 مرات	22.73 %
التصور	14 مرة	63.63 %

من خلال هذه الإحصائيات، يمكن القول بأن ابن الفارض في أغلب توظيفه للاستفهام، يطلب إدراك المفرد -وهو ما يعرف بالتصور- فهو لا يستفهم عن حكم، أي إثبات شيء لشيء، أو نفيه، وإنما يستفهم عن تعيين شيء ما، وهذا القسم من الاستفهام يؤدي إلى إدراك ثابت ومستقر للشيء المستفهم عنه، وهذا الثابت يؤسس لمعرفة الحقيقة التي يستهدفها العلم بمفهوم الصوفية الذي هو «عبارة

عن حقيقة حاصلة للعالم، يتعلق بالموجود على حقيقته التي هو عليها، و بالمعدوم على حقيقته، التي يكون عليها إذا وجد، و إن شئت قلت: العلم ظهور عين العين، أي حقيقة الحقيقة»⁽¹⁾.

إضافة إلى هذا، فإن استفهام ابن الفارض ناتج عن «حالة قلق و توجس وجدانيين، إذ يشغله دائما موقف محبوبه منه»⁽²⁾ فهو تارة يستفهم عن سبب تكرر أحبابه له بعد أن عرفوه صغيرا (ألى تتكروني كهلا بعد عرفاني فتي؟)، و تارة يستفهم و يستغرب من عدل العاذلين و يبحث عن سببه (و لما يعذل....؟)، و تارة أخرى يستفهم عن مكان محبوبه (أين خميلات قبا؟)، ثم يستفهم عن السبل التي تمكنه من الوصول إليه (و بأي الطرق أرجو رجعها؟).

الانزياح في الاستفهام:

إن الأدوات المذكورة سابقا، قد وضعت في الأصل للاستفهام، و لكنها قد تخرج عن هذا الوضع إلى أغراض أخرى يمكن أن تفهم من السياق، و هذا الخروج عن الوضع الأصلي هو ما يصطلح عليه بـ (الانزياح) في الأسلوبية. و من أهم الأغراض التي ينزاح إليه الاستفهام:

أ- التقرير:

و معناه «أن تقرر المخاطب بشيء ثبت عنده، لكنك تخرج هذا التقرير بصورة الاستفهام، ذلك لأنه أوقع في النفس، و أدل على الإلزام»⁽³⁾ و من ذلك قوله:

32- أبعينييه عمى عنكم؟ كما صمم عن عدله في أنني

فابن الفارض يتكلم عن (العاذل) و يقرر و يثبت بأن في عينيه عمى يمنعه من رؤية محاسن المحبوب، و هذا العمى راجع إلى جهله الحقيقة؛ وبالتالي لوم من يعرف هذه الحقيقة الغائبة عنه، و مما يثبت أن الاستفهام هنا قد انزاح إلى معنى التقرير، لفظة (كما) التي جاء بها الشاعر للمماثلة بين ما قبلها وما بعدها من أحكام، حيث يثبت في التركيب الذي بعدها، الصمم في أذنيه عن عدل العاذل.

فالمماثلة حدثت بين طرفي التركيب في فعل السلب:

الطرف الأول: سلب الرؤية

الطرف الثاني: سلب الصمم

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

سلب الرؤية للعاذل	كما	سلب السمع للشاعر
-------------------	-----	------------------

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 321-322

(2) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 102

(3) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و ألفانها، ص 190

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

و من هنا يتضح أن الشاعر قد عبر عن تقرير حكم معين في كل شطر من شطري البيت، و هكذا انزاح الاستفهام إلى الدلالة على التقرير.

و يتجلى التقرير أيضا في البيت (82)، في سياق حوار المحبوبة مع الشاعر، فبعد أن أخبرته أن كل من في الحي أسرى في يديها -كناية عن حبهم لها و تعلقهم بها- تقول له:

82- سلهم مسستخبرا أنفسهم هل نجت أنفسهم من قبضتي؟

فالسباق يبين أن المحبوبة استفهمت عن شيء قد قررته بنفسها قبل السؤال، فهي إذن لا تنتظر إجابة وإنما جاءت بصيغة الاستفهام لتقرير هذا الحكم و إثباته بل و تأكيده.

ب- الإنكار:

وهو من أكثر الأغراض التي ينزاح إليها الاستفهام، و يسمى الاستفهام الإنكاري، و الفرق بينه و بين الاستفهام التقريري، هو أنك في الاستفهام التقريري تريد تثبيت الأمر و تحقيقه، أما في الاستفهام الإنكاري، فأنت لا تقرر المخاطب في شيء، و إنما تنكر عليه، و تستهجن منه ما حدث في الماضي، أو ما يمكن أن يحدث في المستقبل⁽¹⁾ و منه قوله:

19- يا أهيل الود أئى تتكروني كهلا، بعد عرفساني فئى
فهو يقول: يا أحبابي و أهل ودي، كيف تتكروني كهلا، و قد عرفتموني شابا فتيا، فهو ينكر عليهم هذا التنكر، الذي لا يمكن أن يحدث بين الأحباب، و لأن المنطق يمنع، ذلك أنهم قد عرفوه منذ كان صغيرا فلا يمكن أن ينكروه أو يجهلوه بعدما كبر وازداد اجتهداه و جهاده للتقرب إليهم، فالشاعر لا ينتظر إجابة عن استفهامه بل إن السياق يؤكد انزياح الاستفهام إلى إنكار توبيخي من طرف الشاعر لأحبابه.

و كذلك قوله:

111- أترى حلّ لكم حلّ أواخي روى وء، أواخي منه عي⁽²⁾
فالشاعر يسأل أحبابه، إن كان قد صار حللا لهم إفساد الأخوة و المودة التي بينه و بينهم، و دلالة التوبيخ واضحة في هذا البيت.

ت- انزياحات أخرى:

لقد حمل الاستفهام في النص دلالات أخرى ناتجة عن الانزياح، و منها:

- التعجب في قوله:

35- ولما يعذل، عن لمياء طوع هوى، في العذل أعصى من عصي

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أبنائها، ص 194
(*) حلّ الأولى: صار حللا، والثانية: ضد قتل. أواخي: الواحدة أخية: و هي أن ينفذ طرف قطعة من الحبل في الأرض فيظهر منه مثل العروة، تشد إليها الدابة. الروى: القتل. أواخي: بضم أوله: من المولخاة: أي الملازمة. عي: تعب.

فالشاعر يتعجب من تواصل عذل العاذل، و يتساءل عن سببه، فقد كان حرياً بهذا العاذل أن يكف؛ لأنه يعلم بأن الحب و الهيام الذي يعانيه الشاعر له أسبابه المقنعة، و هي:

- أن المحبوب هو لمياء فائقة الحسن، و تستحق الهيام.
 - أن الشاعر قد أصبح (طوع هوى) أي أن الهوى قد تحكم فيه.
 - أن العاذل يعرف أن الشاعر لا يستمع للعذل و لا يتأثر به.
- فكل هذه الأسباب تفرض على العاذل أن يتوقف عن عذله، لكنه لا يفعل، و هذا ما يبعث التعجب في نفس الشاعر.
- الدلالة على الكثرة في قوله:

87- كم قتييل من قبيل، ماله قود في حبنا من كل حَي
و هذا من قول (الحبيبة) في سياق حوارها مع الشاعر، فلفظة (كم) هنا تدل على الكثرة و التعدد، فكانها تقول بأن عدد القتلى في حبها أكثر من أن يعدوا، بل إن هذه الكثرة تشمل القبائل و الأحياء التي ينتمي إليها قتلها.

إضافة إلى ما سبق، فإن هناك إنزياحات أخرى في توظيف الاستفهام في الياثية، لا يتسع المجال لتتبعها، لكن ما يجب ذكره، هو الغرض الجمالي والشعري من توظيف هذه الانزياحات، رغم أنه كان بالإمكان التعبير عن هذه المضامين التي حملها الاستفهام بطريقة إخبارية مباشرة، و الحق أن بين التعبيرين -أي الإنشائي الاستفهامي و الإخباري المباشر- بونا شاسعا «و فرقا بعيدا، فحينما تلقى كلامك بصيغة الاستفهام، فكأنك تنتظر من صاحبك جوابا، فهو سيفكر ويراجع نفسه، وسيجد نفسه بعد هذه المراجعة، و بعد هذا التفكير في ضيق و حرج، لا يحير معهما جوابا»⁽¹⁾. وهناك مزية أخرى لتوظيف هذه الانزياحات في توجيه الرسالة، فهي توحى بأن «المنكلم عندما يلقي كلامه بصيغة الاستفهام، فإن ذلك يدل على الثقة التي تملأ نفسه؛ لأنه يلقي كلامه و هو يدرك أنه لو كان في كلامه أدنى ريب؛ لرده عليه سامعه جوابا على استفهامه»⁽²⁾.

(1) المرجع نفسه، ص 199

(2) المرجع نفسه، ص 199

3- جملة النداء:

جملة النداء من بين الجمل الإنشائية التي يوظفها ابن الفارض في يائيته بشكل بارز، إضافة إلى جملة الأمر و الاستفهام، و ليس غريبا على «السالك طريق المحبة أن يكثر النداء، فهو راغب دائما في نداء محبوبه و التوسل إليه، و التلذذ بذكره»⁽¹⁾. و النداء ضرب من ضروب الإنشاء -لا الخير كما يعتبره البعض- فهو كلام ينشئه المتكلم، و لا يحتمل الصدق و الكذب، و ليس له في خارج الكلام نسبة تصدقه أو لا تصدقه⁽²⁾.

و يعرف البلاغيون النداء بأنه «طلب إقبال المخاطب و إن شئت فقل: دعوة مخاطب بحرف نائب مناب فعل، كـ(أدعو) أو (أنادي)»⁽³⁾.

و حروف النداء ثمانية هي: (يا)، الهمزة، (أي)، (آي)، (أيا)، (هيا)، (وا)، و(أ)، وتتقسم إلى قسمين، قسم لنداء القريب، و هو حرفين: الهمزة، و (أي)، و قسم لنداء البعيد و يضم بقية أدوات النداء⁽⁴⁾.

هذا ما قاله علماء البلاغة عن النداء و أدواته، أما علماء النحو فإنهم يركزون أبحاثهم على أحكام المنادى، و يفصلون فيها كما يلي⁽⁵⁾:

1- يكون المنادى منصوبا لفعل محذوف تقديره (أنادي) و ذلك في الحالات الآتية:

أ- إذا كان مضافا، مثل: يا عبد الله.

ب- إذا كان شبيها بالمضاف، مثل: يا جميلا فعله.

ت- إذا كان نكرة غير مقصودة، مثل: يا طالبا اجتهد.

2- يكون المنادى مبني على ما يرفع به في محل نصب، مثل: يا يوسف.... فالمنادى هنا (يوسف) و هو مبني على الضم في محل نصب.

3- يكون المنادى مبني على ما يبنى عليه قبل النداء، في محل نصب، مثل: يا هذا أقبل، فـ (هذا) اسم إشارة منادى مبني على السكون في محل نصب مفعول به لفعل محذوف.

4- المنادى المعروف بـ"أل" لا ينادى مباشرة، بل يسبقه (أيها) أو (أيتها)، مثل: يا أيها الرجل، يا أيتها الفتاة، و تعرب (أي) أو (أية)، منادى نكرة مقصودة، مبني على الضم في محل نصب مفعول به، و ما بعدها يعرب صفة أو بدل.

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 104

(2) بتصرف/أحمد عبد الستار الحواري، نحو المعاني، ص 145

(3) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أساليبها، ص 162

(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 162 و ما بعدها.

(5) بتصرف/ عبد العزيز نبوي، في أساليب اللغة العربية، ص 162

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

لقد وظف ابن الفارض النداء بما يخدم مقاصده و توجهاته في نصه، و الجدول الموالي يوضح جمل النداء الواردة في هذا النص.

رقم البيت	جملة النداء	أداة النداء	رقم البيت	جملة النداء	أداة النداء
19	يا أهيل الود	يا	114	يا ذوي العود...	يا
42	... يا أخي	يا	115	يا أصيحابي....	يا
51	أه، وأ شوقي...	وا	120	أي صبا....	أي
52	... وأ طربا من سكرتي	وا	140	يا سقى الله...	يا
60	... يا بني	يا	146	... صار حظي منه أي	أي
69	... وأ حسرتا...	وا	147	... أي ليالي الوصل	أي
103	... يال طي	يا	147	... قول الصب أي	أي

و يمكن أن نستخرج تواتر كل أداة من أدوات النداء.

أداة النداء	يا	وا	أي	المجموع
تواترها	7 مرات	3 مرات	4 مرات	14 مرة
النسبة المئوية	50 %	21.43 %	28.57 %	100 %

يبدو أن ابن الفارض لا يحدّد التتويج في استعمال أدوات النداء، فقد اكتفى بتوظيف ثلاث منها فقط، وكان أكبر تواتر لأداة (يا)، وهي «أكثر أدوات النداء استعمالاً، ولهذا قيل إنها مشتركة بين النداء البعيد والقريب، ولكن كثيراً من العلماء ذهب إلى أنها وضعت لنداء البعيد»⁽¹⁾.

ويتضح من خلال جمل النداء في النص، أن المنادى بعد (يا) يمثل أقرب الناس لابن الفارض (أهيل الود، أخي، بني، آل مي، ذوي العود، أصيحابي).

فإذا كان المنادى قريب من ابن الفارض، فلماذا وظف أداة نداء البعيد (يا)؟

يذهب الزمخشري إلى أن (يا) تستعمل «لنداء البعيد، أو من بمنزلة من نائم أو ساه، و إذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادي عليه، ومقاطنته لما يدعو.....وقول الداعي: يا رب! يا الله! استقصار منه لنفسه، وهضم لها، واستبعاد عن مظان القبول و الاستماع و إظهار للرغبة في الاستجابة بالجوار»⁽²⁾.

وإذا تم الحكم بأن المنادى بـ(يا) في هذا النص، قريب من الشاعر، فقد انتفى حكم البعيد عنه،

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فونها وأفتاتها، ص 163

(2) المرجع نفسه، ص 164

فينتج نوعاً من التناقض إذ أن أداة النداء تكل على بعد المندى، في حين أن المندى في حد ذاته يحمل دلالة القرب.

ويمكن تفسير هذا التناقض أخذاً بعين الاعتبار الحالتين الأخرتين اللتين ذكرهما الزمخشري للمندى، وهما: (من بمنزلة) و (من عداهم)، ومن هنا يمكن القول بتظاهر هاتان الحالتان عند ابن الفارض، فهو يعتبر هؤلاء الأقربين بمنزلة الساء الغافل عما يعانيه من حب و شوق، لهذا فهو يحاول أن يستفزهم لمشاركته هذه الحالة الروحية والعرفانية وذلك بواسطة توظيف أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد.

كما أن أغلب حالات النداء بـ (يا) جاء فيها المندى مصغراً (يا أهيل، يا أخي، يا بني، يا أصبحابي)، وقد كان من نتائج دراسة صيغة التصغير في الفصل السابق، أنها تكل أكثر ما تكل على التعظيم والتبجيل، وتوظيف أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد يدعم هذه النتيجة ويفتح لها بُعداً تأويلياً آخر، فعلماء البلاغة يذهبون إلى أنه يجوز إنزال القريب منزلة البعيد، فينادى بإحدى أدواته، وذلك لأسباب أهمها «الدلالة على أن المندى رفيع القدر، عظيم الشأن، فيجعل بُعد المنزلة كأنه بُعد في المكان»⁽¹⁾.

كما أن دلالة استقصار النفس وضمها، والرغبة الملحة في الاستجابة، تظهر في (يا سقى الله)، فهو نداء يفيد الدعاء.

أما توظيفه للأداة (وا)، التي تستعمل للندبة في الغالب، فقد استدعى دلالات متقاربة تتضح من خلال السياقات:

- في البيت (51): أه، وا شوقي لضاحي وجهها.....
- دل النداء بـ (وا) هنا، على التوجع و المعاناة بسبب الشوق لرؤية وجه الحبيبة المشرق.
- في البيت (52): فيكل منه و الألفاظ لي سكرة، وا طربا من سكرتي
- دل النداء بـ (وا) هنا، على حالة الطرب والنشوة التي وصل إليها ابن الفارض بسبب السكر، لكن سكره ليس بالخمرة المعروفة، بل هو سكر سببه رؤية وجه المحبوبة اللامع و ألحظها، فقد مثل الوجه و الألفاظ، ذلك الوارد القوي الذي يسبب الغيبة و السكر الذي يعرفه الصوفية بأنه «غيبه بوارد قوي، و المراد بالغيبه عدم الإحساس، فمن غاب بوارد قوي يسمى سكرانا، و ذلك أن العبد إذا كوشف بنعت الجمال حصل له السكر، و طرب الروح، و هام القلب، فالسكر حال صاحب الرؤية عندما يتقهر تحت سلطنة الجمال»⁽²⁾.
- في البيت (69): حيث لا يرتجع الفانت و احسرتا، أسقط، حزنا في يدي

(1) المرجع نفسه، ص 165

(2) القشاشي، لطائف الإعلام، ص 253

دل النداء بـ(وا) هنا، على التحسر والحزن على ما فات، والحزن عندهم هو «توجع القلب لفانت، أو تأسفه على ممتع، وهو في هذا الطريق تأسف على ما يفوت العبد من الكمالات وأسبابها و ماهياتها»⁽¹⁾. والأبيات التي سبقت هذا البيت تظهر أن ابن الفارض يتأسف على ابتعاده عن محبوبه، و يتحسر على الأيام الجميلة الخالية التي عاشها، والحزن عند أهل التصوف أنواع هي:

«حزن العامة: لأجل تفریطهم في القيام بما يجب عليهم من وظائف الخدمة.

حزن المريد: ونعني به ههنا المتوسطين بين العوام و الخواص، و حزنهم من جهة ما قد يعرض لقلوبهم من التفرقة و حرصا على حصول الجمعية على الحق.

حزن الخاصة: على غيرهم، و إنما لم يكن للخاصة حزن على أنفسهم، لأن الحزن تفرقة وفقدان، وهم أهل الجمعية، والوجدان»⁽²⁾.

ويمكن الملاحظة أن ابن الفارض قد صنف نفسه ضمن النوع الثاني، فحزنه حزن مريد يعاني التفرقة و يرجو الجمع.

أما توظيف أداة النداء (أي) فيكون للقريب، و قد وظفها في 4 مواضع هي:

120- أي صبا، أي صبا هجت لنا.....

146- أسفي، إذ صار حظي منه أي

147- أي ليالي الوصل، هل من عودة؟ و من التعليل قول الصب أي

و المنادى هو (صبا) و (ليالي الوصل)، فقد استعمل أداة النداء 4 مرات، مع أن المنادى شينين فقط، إذ استعمل الأداة مرة واحدة مع (صبا)، و المرات الأخرى تعلقت كلها بـ(ليالي الوصل) و قد استدعت الدلالات التالية:

- (أي) في البيت 120: تدل على التأسف على ما فات، و الإخبار بأنه لم يبق منه إلا التذكر والتحسر.

- (أي ليالي الوصل، هل من عودة؟): نداء متلازم مع استفهام يحمل دلالة الدعاء والرجاء، والشوق للماضي الجميل مع تمنى عودته.

- (و من التعليل قول الصب أي): وظف أداة النداء معزولة، و أخبر أن استعمال النداء ما هو إلا تعليل للنفس و تصبير لها.

(1) القاشاني، لطائف الاعلام، ص 183

(2) المرجع نفسه، ص 183

لقد حاول البحث تتبع بعض الدلالات، التي فجرتها الأساليب الإنشائية الطلبية الواردة في النص، وإبراز مدى مساهمتها في تشكيل شعيرية النص. وقد اقتصرنا الدراسة على أساليب: الأمر والاستفهام، والنداء؛ لكتابتها في النص مقارنة بالأساليب الأخرى (التمني ورد 11 مرة، النهي ورد 3 مرات) وأيضا تجنبنا للتطوير.

ومن خلال الدراسة يتضح جليا دور هذه الأساليب الطلبية في خلق الحيوية داخل النص، مما يثري شعيرته، و تعرب هذه الأساليب عن الحيوية «بأربع عوامل رئيسية:

- أولها: العامل الصوتي: فمن مقومات التركيب الإنشائية، و خاصة منها الطلبية: النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل، أو تعليق، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام مفتحا غير مغلق.
 - وثانيها: العامل النحوي أو الصرفي: فالتركيب الإنشائية تركز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر، أو الصيغة ما أفعل أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.
 - ثالثها: العامل المعنوي البلاغي: فمن مقومات هذه الأساليب -في ظاهرها- الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم الصادق الرأي.
 - رابعها: العامل النفسي المنطقي: فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، و بحسب ذلك تتلون معانيها و دلالتها.
- وبهذه العوامل تنشط الأساليب الإنشائية مراحل النص إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب، عن حاجة الباث إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول فيها من مستقبل مجرد إلى طرف مشارك، والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المستقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب «موقفين» -بالإنشاء الطلبية»⁽¹⁾.

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349-350

ثانيا: الجملة الشرطية

كان تناول علماء البلاغة العرب للجملة العربية، و تصنيفهم و تقسيمهم لها، صدى مباشر لطبيعة مرحلتهم الحضارية، فالكلام عندهم إما خبر أو إنشاء، ومعيار انضمام الجملة إلى أحد هذين القسمين هو احتمالها التصديق أو التكذيب من جهة، أو عدم وجود نسبة في الواقع الخارجي من جهة أخرى، أو مطابقتها أو عدم مطابقتها لنسبة في الواقع الخارجي، وبرغم كل هذه الجهود فقد تقلبت من بين أصابعهم أبنية زلزلت الضوابط التي وضعوها من القواعد، ومن بين هذه الأبنية (بنية الشرط) وهي بنية قابلة -حسب تصنيف البلاغيين- أن توضع تارة ضمن أضرب الخير وأخرى ضمن أضرب الإنشاء، و لعل السبب في ذلك راجع إلى الطبيعة الازدواجية لدلالة بنية الشرط، أو يرجع -على الأصح- إلى طبيعة المعايير التي كان البلاغيون يقيسون بها اللغة، و هي معايير تركز في الأغلب- على الجملة المفردة و بنية الشرط كما هو معلوم ذات طابع مركب⁽¹⁾.

فمعنى الشرط هو «تعليق فعل على فعل آخر، لو وقع الأول وقع الثاني، قال تعالى: ﴿قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ يَنْتَهُوا يُغْفَرْ لَهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ﴾* فَإِنْ فَعَلَ الْغُفْرَانُ، وهو جواب الشرط، معلق على انتهائهم من فعل الكفر و ما يلحقه من أفعال، و معنى هذا، في وضوح و في يسر، أن كلاً من الفعلين ليسا في موضع الخبر، لأن كلا منهما لم يقع، فهو إذن منقوص الدلالة بسبب تعلق وقوعه بوقوع غيره»⁽²⁾. فالشرط إذن لا يعدو أن يكون «أسلوب لغوي يبنّي على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم). و من شقين: الأول منزل بمنزلة السبب، و هو الشرط، و الثاني منزل بمنزلة المسبب و هو الجزء»⁽³⁾. و يتضح من هذا أن الجملة الشرطية هي جملتان في الحقيقة: إحداهما جملة الشرط، والأخرى جملة الجواب، و تقوم أداة الشرط بربط الجملتين ربطاً وثيقاً يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر.

و أدوات الشرط من الأدوات التي تجزم فعلين، و قد قسمها ابن هشام، إلى ستة أقسام⁽⁴⁾: أحدها: ما وضع للدلالة على مجرد تعليق الجواب على الشرط، و هو: إن، و أمّا، و هما حرفان، أما باقي الأدوات فأسماء.

الثاني: ما وضع للدلالة على من يعقل، ثم ضمن معنى الشرط، و هو: مَنْ.
الثالث: ما وضع للدلالة على ما لا يعقل، ثم ضمن معنى الشرط، و هو: ما و مهما.
الرابع: ما وضع للدلالة على الزمان، ثم ضمن معنى الشرط، و هو: متى، و أيّان.

(1) يتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص106-107

(*) سورة الأنفال، الآية 38

(2) أحمد عبد الستار الجوّاري، نحو المعاني، ص115

(3) رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص186

(4) يتصرف/ ابن هشام، شرح ثذور الذهب، ص351-354

الفصل الرابع

التركيب والدلالة

الخامس: ما وضع للدلالة على المكان، ثم ضمن معنى الشرط، و هو ثلاثة: أين، أتي، حيثما.
السادس: ما هو متردد بين الأقسام الأربعة، و هو أي، فإنها بحسب ما تضاف إليه، ففي قولك: (أيهم
يقم أقم معه) من باب (من) و في قولك: (أي الدواب تركب أركب) من باب (ما) و في قولك (أي يوم
نصم أصم) من باب (متى)، و في قولك (أي مكان تجلس أجلس) من باب (أين).

و بنية الشرط من الأبنية الأثيرة عند ابن الفارض، ومن الأيقونات الهامة لديه، مما يمكن
تبريره بأن الشاعر الصوفي يمتاز بنزعة إرشادية، و الشرط من الأساليب المجدية لحد كبير في مسائل
الإرشاد و توجيه النصيح، كما أن التصوف لاسيما في الشق العلمي، يدعو دوما إلى تطهير النفس
وتنقيتها و تهذيبها، لتكون متأملة و جديرة بقبول التجليات السامية فكان قبول التجلي مشروطا بإعداد
النفس و تطهيرها، فمتى أعد الإنسان نفسه كانت مهبطا للمواهب اللدنية و التجليات العلوية⁽¹⁾.

و قد وظف ابن الفارض أسلوب الشرط بكثافة تستدعي الدراسة و المتابعة، و الجدول التالي

يوضح توزيع الأسلوب في النص:

رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط	رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط
2	إن	مررت	حي	89	إن	استغثت	حي
9	إن	ضن	جاد	90	إن	تري	عشت
22	متى	أشك	زيد	92	إن	تشي	مقدر في (افتخارا)
57	إذا	ولت	تولت	95	من	يأتمر	مري
57	أو...*	تجلت	صارت	101	إن	عزت	ساعدي
59	إن	تراعت	خرت	104	إن	فرق	فاجمعوا
63	إن	نظرته	كحلت	113	إن	كان	قربوا
66	من	ينا	يلق	118	متى	عبرت	عبرت
67	من	وافى	سر	133	إن	فاتني	سيء
79	إن	تكن	تعد	144	لو	عاد	عفرت
83	من	أقص	قضى	150	إذ	لم أفر	ذهب
83	أو...**	أدن	حي	85	إن	شنت	نهي
86	إن	زاتها	همت				

(1) بتصرف/ رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 107

(*) (إذا) جاءت مضمره بعد (أو): إذا ولت تولت مهجتي أو (إذا) تجلت صارت الألباب في

(**) (من) مضمره بعد (أو) و التقدير: من له أقص قضى أو (من له) أدن حي

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

لقد ورد أسلوب الشرط في 25 موضع من القصيدة، و قد وظف أدوات الشرط وفق التوزيع التالي:

أداة الشرط	إن	من	متى	إذا	لو	إذ	المجموع
تواترها	14مرة	5	2	2	1	1	25مرة
النسبة المئوية	56 %	20 %	8 %	8 %	4 %	4 %	100 %

إن توظيف الأداة (إن) بهذه الكثافة التي تفوق كثافة الأدوات الأخرى مجتمعة، يضيف على هذا الأسلوب، الدلالة التي حددها البلاغيون لهذه الأداة، حيث يقولون بأن «(إن) الشرطية يكون مدخولها للامر المحتمل، و المشكوك فيه، أو المستحيل، كما في قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ كَانَ لِلرَّحْمَنِ وَلَدٌ﴾* على عكس (إذا) الشرطية التي يكون مدخولها متيقنا وجوده، و متحققا وقوعه»⁽¹⁾، وهذا يعني أن ابن الفارض قد ترك أغلبية جملة الشرطية مفتوحة على كل الاحتمالات، فهي قد تكون ممكنة التحقق، أو مشكوك في تحققها، أو مستحيلة، و لا يستطيع أن يحدد أحد هذه الاحتمالات إلا السياق.

و من بين الأنماط المتميزة التي وظفها ابن الفارض، نمط يجعل فيه فعل جواب الشرط متقدما على أداة الشرط و فعل الشرط، و ذلك في قوله:

9- ممبلا للنأي طرفا، جاء، إن ضنّ نوء الطرف، إذ يسقط خي (10*)
ف جواب الشرط ف الشرط
فقد قدم فعل جواب الشرط (جاء) على أداة الشرط وفعله (إن ضنّ) ففعل الجود بالدمع لا يتحقق إلا إذا ضنّ نوء الطرف.

و قد وردت حالات أخرى من هذا النمط، واضحة من خلال سياق الأبيات و هي:

59- خرّت الأعمار طوعا، يقظة=إن تراعت، لا كرويا في كرى (2*)
ف جواب الشرط ف الشرط

63- كحلت عيني عمى إن غيرها نظرت، إيه عني ذا الرشي
ف جواب الشرط أداة ف الشرط

86- و يسقم همّ بالأجفان إن زائها وصفا بزين و بزي
ف جواب الشرط أداة ف الشرط

101- ساعدي بالطيف، إن عزت منى قصر، عن نيلها، في ساعدي
ف جواب الشرط أداة+ ف الشرط

(*) سورة الزخرف، الآية 81

(1) أبو السعود حنين الشاذلي، الأدوات النحوية و تعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية/مصر، الطبعة الأولى/1989، ص89

(1*) ممبلا مع العين بسبب البعد، ضنّ نوء الطرف: نجل النجم الساقط في المغرب بالإيهاء بالمطر، (و هما نجمان يسقط أحدهما و يشرق الآخر، فيتقاطعون بظل المطر)

(2*) خرت: سقطت، إن تراعت: إن أظهرت نفسها، الرويا: ما يرى في الحلم. الكرى: مصغر الكرى و هو النوم

- 104- فاجمعوا لي همما، إن فرّق
ف جواب الشرط أداة+ ف الشرط
133- سيء بي، إن فاتني من فاتني
ف جواب الشرط أداة+ ف الشرط
الدهر شملي بالآلى باتوا قصي(*)
الخبث، ما جبت إليه السيّ طي(1*)

و هذا النمط من التوظيف لبنية الجملة الشرطية، يدل دلالة قاطعة على أن ابن الفارض -في هذه الأبيات- يركز على الجزاء و يوليه اهتمام خاص، على حساب الشرط، لأن هذا الجزاء إذا وقع سيقع عليه هو لا على غيره لذلك فهو ينسبه إلى نفسه في أغلب الأبيات (كحلت عيني - همت - اجمعوا لي - سيئ بي...)، كما يوحي هذا النمط بأن لدى ابن الفارض استعداد نفسي كبير لتقبل الجزاء إذا وقع الشرط.

(*) باتوا: بعدوا. قصي: أي بعيدا.

(1*) الخبث: المكان المشبع من بطون الأرض. السيّ: الفلاة.

ثالثاً: التقديم و التأخير:

تتيح اللغة العربية، في مستواها التركيبي، للشاعر كثيراً من الإمكانيات التي يستطيع استغلالها لإثراء شعرية نصه، كما أن هذه الإمكانيات تضيف على اللغة خاصية المرونة التي تسهل عملية التشكيل الشعري، و تنضوي تحت هذه الخاصية ظاهرة التقديم و التأخير.

و الحق أن «لغتنا العربية واضحة الثراء في هذا الميدان، فهي تملك -خلافًا لكثير من اللغات- كيفيتين لتركييب الجملة الاسمية و الفعلية، و للمبدع بعض الحرية في ترتيب الدوال داخل كل نوع من هذين النوعين، فاللغة العربية إذن لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، و إذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف و إطار في نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائماً هذا الإطار الثابت النفعي للغة، إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة و يصادقها، و يحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، و يؤخر ما شاء له أن يؤخر، حرصاً منه على تحقيق الهدف التأثيري و الإيصالي في وقت معاً، فالتقديم و التأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم»⁽¹⁾؛ فهو نوع من العدول -أو الانزياح- في المستوى التركيبي، حيث يعمد فيه مستعمل اللغة «إلى تعديل إيقاع جزء من التركيب حتى ينسجم مع الإيقاع العام للكلام لدواعي جمالية تأثيرية»⁽²⁾.

و يعد التقديم و التأخير من أكثر الآليات الإجرائية توظيفا في اللغة، و تُعتمد بأشكالها المختلفة كإجراء أسلوبى لتحقيق أبعاد فنية و مقاصد دلالية تجل عن الحصر. و قد تظن علماء البلاغة القدامى إلى خطورة هذه الآلية في تشكيل الخطاب الأدبي، و يعد عبد القاهر الجرجاني أبرز من تناولها وفصل فيها و أصل، و اعتبرها ركناً أساسياً في بناء نظرية النظم، حيث يقول: «و هو باب (أي التقديم و التأخير) كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية و لا يزال يفتقر* لك عن بدیعة، و يفضي* بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، و يلفظ لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قدم فيه شيء، و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽³⁾، و قد عّلم مما سبق أن نظرية النظم عند عبد القاهر تقوم على «ترتيب الألفاظ في النطق تبعاً لترتيب المعاني في النفس، و من هنا فقد يكون الكلام واحداً في مانتة و حروفه، و لكن قد تختلف صيغته و ترتيب كلماته من متكلم لآخر، بل عند المتكلم الواحد، إذا اختلف المعنى في نفسه»⁽⁴⁾ و إذا اختلف السياق الخارجي

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن القارض، ص 113-114

(2) عبد الخالق رشيد، العدول الصوتي و تناسب أي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر العدد 2/2008، ص 36

(*) يفتقر: يكتنف

(**) يفضي بك: يوصلك

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83

(4) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 207

و مقتضى الحال أيضا، و الربط بمعاني النفس يعني الربط بالفكر، و من هنا يتضح أن «عملية التقديم و التأخير ليست مجرد نقل لدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق و الكتابة فقط، و إنما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر و اللغة؛ ذلك أن تغييرا في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسده، فمما لا شك فيه أن الفكر و اللغة وجهان لعملة واحدة، و حركة الفكر لابد أن تتوافق معها حركة الصياغة لإتمام الهدف الإيصالي و التأثيري معا..... و ما دامت ظاهرة التقديم و التأخير مرتبطة -شأنها في هذا شأن كل الظواهر الأسلوبية- بالفكر كل هذا الارتباط، و الفكر شاسع واسع غير محدد، فإنه من الصعب علينا أن نزع أن التقديم من أغراضه، فقط، التنبيه أو العناية أو الاهتمام أو التأكيد. و أن من أغراض التأخير التردد أو غيره من الأغراض؛ فالغرض من الظاهرة أمر يحدده السياق وحده، كما أن الظاهرة الواحدة كثيرا ما يختلف دورها من بيت لآخر، و من جملة لأخرى، و من المحرم كل التحريم في التشريع النقدي أن يقتحم الناقد النص و في ذهنه أفكار مسبقة أو أغراض ثابتة، فكلما وجد ظاهرة ربطها دونما تأمل أو تدقيق بغرضها المزعوم لها. و هذه ضارة بالنص و الناقد معا، أما بالنسبة للنص، فإنها تقتل ثراه و تدمر كل إمكانيات العطاء فيه، و أما بالنسبة للناقد فهي لا شك تكيله و تمنعه من أن يذهب، في تأويل النص و توضيح ثرائه، المذاهب التي تجعله يقوم بدوره الفعال في قراءة النص، و هو دور ينبغي ألا يقل كثيرا عن دور مبدعه»⁽¹⁾.

يستعين ابن الفارض بأيقونة التقديم و التأخير كثيرا في التشكيل الأسلوبي لبيانيته، فقد يقدم المسند على المسند إليه و يقدم المفعول على الفعل أو الفاعل..... الخ، غير أن هذه الدراسة تهدف إلى إلقاء نظرة عامة على آلية التقديم و التأخير في النص، قصد إبراز بعض جمالياتها، لهذا تفضل تجنّب التقسيمات التي تكون أكثر فائدة إذا كان القصد إحصائيا.

لقد لجأ ابن الفارض إلى تقديم اسم المكان في قوله:

2- و بذات الشيخ عني، إن مررت
بحيٍّ من عريب الجزع خيٍّ

و يتضح من خلال السياق أن هذا المكان يمثل المكان الحيز الذي يوجد فيه المحبوب و من هنا فهو يكتسب صفة القداسة لدى الشاعر المحب، و لهذا فتقديمه هنا تقديم تقديس و إثارة. كما أن هذا التقديم يضع المخاطب (و هو سائق الأظعان هنا) في السياق مباشرة، و يوجهه نحو الهدف المكاني رغم أنه مازال لم يعرف المطلوب منه، فابن الفارض لا يهمه حدوث فعل التحية، بقدر ما يهمه حدوثه في الحيز المكاني المحدد و على الأشخاص المحددين (و هم "حي من عريب الجزع") ، فقد قدّم كل من المكان و الأشخاص على الفعل (حي).

(1) رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص115

و وظف التقديم في قوله:

10- بين أهليه غريبا، نازحا و على الأوطان لم يعطفه لي

فقد قدم شبه الجملة (بين أهليه) و هو ما يوحى بحالة من الأُنس يعيشها الشاعر، فالأهل مضنة الألفة والانبساط، لكن و قبل أن يكتمل هذا التصور عند المتلقي، يفاجئه الشاعر بلفظة (غريبا) التي تحول التصور إلى النقيض، فتتحول دلالة الأُنس إلى دلالة غربة و اغتراب. على أن هذا التركيب (بين أهليه غريبا) ينفي الغربة بمعناها المكاني و الإنساني و يحددها بالغربة بمعناها الروحي العرفاني. و هذه الدلالات فجرها الشاعر بواسطة آلية التقديم.

22- و متى أشك جراحا بالحشا زيد بالشكوى إليها الجرح كي^(*)

فقد قدم (بالشكوى) على (إليها) للدلالة على الاهتمام بالسبب أكثر من النتيجة حيث أن: الشكوى سبب في (كي) و هو الإحراق.

لكن هذا الاهتمام يخفي وراءه دلالة أخرى، هي التعجب، فابن الفارض يتعجب من تحول الشكوى من سبب للتفتيس و الراحة إلى سبب لزيادة الألم و الحرق.

32- أبعينيه عمى عنكم كما صمم عن عذله في أذني

عملية التقديم و التأخير حدثت في صيغة السؤال (أبعينيه عمى؟) و أيضا في قوله (صمم عن عذله في أذني).

يمكن الملاحظة أن الاستفهام متعلق بالعادل، و قد قدمت (العين) على حدث (العمى)، فالمستفهم عنه هو (العين)، و كون (العين) هي المستفهم عنه، يوحى بدلالات أبرزها، أن ابن الفارض يقرر أن داء عدم الرؤية (العمى) يعد نتيجة لدوافع و أسباب متراكمة في ذات العادل و أعماقه، و بهذا يصبح العمى حالة عارضة تتحقق بتوافر ظروف و دوافع معينة، و تنتفي بتوافر ظروف و دوافع أخرى، و هذه الظروف يحدتها الشخص بواسطة مجاهداته و معاناته، و من هنا فعلى العادل متحقق لأنه لم يجاهد و يعاني لإحداث الظروف التي تنفيها، فهو عمى يمكن تغييره و ليس قدرا محتوما ثابتا لا يتغير. و كل هذه الدلالات كانت ستتغير لو جاء الاستفهام على صيغة (أعمى بعينيه؟). و هنا يتجلى دور آلية التقديم و التأخير في استدعاء الدلالات المترسبة في أعماق اللاشعور.

و تبرز دلالات معاكسة في قوله (كما صمم عن عذله في أذني) حيث قدم حدث (الصمم) على (الأذنين) و كان هذا الصمم يحدث للشاعر بطريقة آلية، بمجرد وقوع حدث العذل من العادل.

و قد لجأ ابن الفارض إلى تقديم الجار والمجرور -في سياق حديث الحبيبة مع الشاعر المرید-

(*) يريد أنه كلما شكا ما في حشا من جراح الحب زبدت هذه الجراح بالشكوى إحراقا.

لتحذير المريد من سلوك طريق المحبة و تنبيهه إلى ما في هذا الطريق من مصاعب و أهوال⁽¹⁾ في قوله:

85- رح معافى و اغتنم نصحي، فإن شئت أن تهوى فلبسوى تهى
و قد قدم الشاعر الجار والمجرور على المفعول، لتعلقهما بالوشاة و العاذلين و لرغبته الملحة في التخلص من لومهم و صرفهم عن هذا اللوم⁽²⁾ في قوله:

76- فأرح عن لذع عدل مسمعي و عمن القلب لتلك الراء زى
و قد وظف آلية التقديم و التأخير في قوله:

41- بل أسينوا في الهوى أو أحسنوا كل شيء حسن منكم لسي
حيث قدم فعل الإساءة على فعل الإحسان، و فصل بينهما بجملة اعتراضية (في الهوى) رغم أنهما متعاطفان بـ(أو). و التركيب بهذا النمط يستدعي مجموعة من الدلالات منها:

- إن تقديم فعل الإساءة، هو تقديم لفعل يفترض تأخير أو تجنبه أصلاً، فيُكرّ ما يفترض أن لا يذكر ثم تقديمه، يدل على الاهتمام و العناية الكبيرة، و هذا يجزم بأن ابن الفارض في هذا البيت يعبر عن مقام الرضا الذي بلغه، و الذي يوضح (الغزالي) بأنه ناتج عن الحب واستغراق الهمة في الحبيب: «فلا يخفى أن الحب سوف يورث الرضا بأفعال الحبيب من وجهين:

1- أن يبطل الإحساس بالألم حتى يجري على الإنسان الشيء المولم، و لا يحس به، و قد تصيبه الجراحة فلا يحس بها.

2- أن يحس بالألم، و لكنه يكون راضياً به، بل راغباً فيه مريداً له بعقله، و إن كان كارها بطبعه»⁽³⁾، فلو كان في نفس ابن الفارض وقلبه أدنى شعور بالتردد أو الخوف من الألم، لقدم فعل الإحسان على فعل الإساءة.

- يقسم الصوفية الرضا إلى: رضا العامة، و رضا الخاصة، و رضا المحب.... الخ فما هو الرضا الذي قصده ابن الفارض في هذا البيت؟

إن شبه الجملة الاعتراضية (في الهوى) توضح أن الرضا الذي قصده ابن الفارض يتعلق بمجال الحب و الهوى، فهو إذن رضا المحب، و هم يعرفونه بأنه يتحقق عندما «لا يجد العبد في نفسه حرجاً من قطع يده، و موت ولده، إلا أن هذا المحب هو الذي يكون رضاه بذلك لكونه لا يجد لنفسه رضا و لا سخطاً لسقوط مراداته، فإن الرضا فرع من الإرادة، و قد سقطت في حق هذا العبد بمشاهدته بأن هذا

(1) بتصرف/ رمضان صائق، شعر عمر ابن الفارض، ص121

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص122

(3) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/2007 ص127

الواقع ليس إلا على وفق إرادة الحكيم في صنعه الرحيم بفعله. و من كان هذا بالنسبة إليه أرجح. وأميز من غيره، فقد زال أيضا عن التحكم و سقوط الاختيار، و فقد التمييز. و لو أدخل النار؛ لأنه لا يرى إلا أن ذلك عن إرادة الحق الصادر عن الحكيمية و الرحيمية، و عند ذلك يتحقق بالرضا عن الله في كل ما يريده، و في ذلك تصحيح مقام الرضا المختص بأهل المحبة الصادقين فيها⁽¹⁾. إن توظيف التقديم و التأخير في اليازية كثير، قد تطول الدراسة إذا حاولت تتبعه، و مع هذه الكثرة فهو يستدعي دلالات و إichاءات متعددة لا يحددها إلا السياق، و لا يمكن ألبة ربطها بدلالات و معاني ثابتة و مقررة سابقا.

(1) القشاني، لطائف الاعلام، ص 230

رابعاً: جماليات التقابل

التقابل هو التعارض الدلالي، وقد يسمى تخالفاً أيضاً، وهو طريقة وأسلوب في بناء القصيدة الصوفية بناءً تقابلياً وتخالفاً، بل هو أهم مكون من مكوناتها، وأظهر خصيصاً أسلوبية مهيمنة فيها، فلا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه، وذلك نظراً إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم أساساً على التقابل والتخالف بين بعديها المعهودين، وهما: بعد الغياب وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة، سواء تعلق الأمر بما يرجع إلى التجربة الصوفية بوصفها بنية نفسية، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية، من حيث كون الأولى هي التي تسوس الثانية وتتجلى فيها⁽¹⁾ ومظاهر تجلي التقابل والتخالف والتعارض في القصيدة الصوفية، عادة ما يتجسد في التعارض بين الذات الصوفية التي تصبو إلى وصل ما انفصل، والذات المحبوبة، التي تصد وصال ما انفصل، ولذلك يمكن لنا التأسيس على بنية التقابل والتخالف اختصاراً، بالتعارض بين: (الأنا والآخر)، وهو التعارض الذي تحدته علاقة الغياب بينهما كما يظهر في نسيج القصيدة الصوفية، ويعمل على توليد الدلالات المتناقضة كالنقص والكمال، والفصل والوصل، والتأني والتداني، والأنا والهو، ويظل الأمر كذلك في تعارضه وتناقضه، وتظل القصيدة كذلك مؤسسية أسلوباً تقابلياً تخالفاً، إلى أن ينحد المتعارضان، ويصير الاثنان واحداً، فيتبدل الأسلوب -حينئذ- من التقابل إلى التوحد⁽²⁾.

و مما سبق يمكن القول بأن أسلوب التقابل في القصيدة الصوفية، تظهر أبرز تجلياته في ثنائية (الأنا والآخر). «والأنا Ego هي الإنسان العادي الموجود هنا، يعاني النقص والفقد والغياب، أما الذات Self - في ضوء تمييزات (يونج) - فهي ما نطمح إليه جميعاً. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، إنها حالة مستقبلية عندما تتحقق تتحول إلى (أنا) ناقصة نسبياً، ثم إنها تعاود الصعود مرة أخرى على مدارج الكمال»⁽³⁾. وكل (أنا) لكي تكتمل لا بد لها من (آخر) بل إن «كل (أنا) من الناحية المعرفية الخالصة تحمل معها آخرها، وبعبارة أخرى، لا يمكن الوصول إلى حدود الذات ما لم نصل معها وفي الوقت نفسه إلى حدود الآخر، فالعالم أو الآخر والذات متلازمان، وذلك لأن الوعي الذاتي يقتضي الشعور بالآخرين، وهو -أي الوعي الذاتي- عند (هيجل)، بمثابة علاقة مستمرة بذلك الآخر، الذي هو الموضوع أو العالم الاجتماعي أو الطبيعية»⁽⁴⁾.

يحدث ابن الفارض في يائينته تقابلات متعددة بين الأنا والآخر، ويرتكز تصنيف الأنا والآخر على العلاقة القائمة بين كل واحد منهما والمحبيب، مع العلم أن (الأنا) في اليائنية يعبر دائماً على ذات الشاعر

(1) بتصرف/ مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 139-140

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 140

(3) نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقف واللامتوقف في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جريب، الأردن، ط 1، 2008، ص 47

(4) المرجع نفسه، ص 47-48

المحب و المريد، فعلاقته بالمحبيب ثابتة لا تتغير، و تتضح بهذا الثنائية الرئيسية التي تقوم عليها القصيدة، و هي ثنائية الأنا المحب/ الآخر المحبوب، و هي ثنائية ترتكز على أفعال صادرة من (الأنا) و أفعال صادرة من (الآخر).

- الأفعال الصادرة من الأنا: الحب، الشوق، الصبابة، و المعاناة بسبب البعد، و أغلب أبيات القصيدة يدور حول وصف معاناة الشاعر و آثار الحب على جسده و روحه.

- الأفعال الصادرة عن الآخر: البعد و النأي، الصد، و تحذير المحب من الاقتراب إليه، و يظهر ذلك في قوله على لسان المحبوب:

- 83- فالحقضا ما بين سخطي والرضا
85- رح معسافي، واغتشم نصيحي، و إن
87- كم قتيل من قبيل، ما له
88- باب وصلي السأم من سبل الضنى
89- فإن استغنيت عن عز البقا
- من له أقصم قضى، أو أدن حي
شئت أن تهوى، فلبلوى تهى
قود في حيننا من كل حي
منه لي، ما دمت حيا لم تبني
فإلى وصلي، ببذل النفس، حي
- و هذه الأبيات تظهر ردة فعل الآخر المحبوب من محاولات الأنا المحب للاقتراب منه، و هي ردة لا تخرج عن سياق التحذير و الوعيد في ألفاظ مثل: قضى - البلوى - قتيل - السأم - الضنى - بذل النفس.

ويصف ابن الفارض هذا الآخر المحبوب بأوصاف متعددة تصب كلها في خانة الجميل، الجليل، الباهر، و منها: جنة عندي - كمروس - دار خلد - ما رأيت مثلك عيني - قضيب في نقا - الخ، و هي صفات تتعلق بذات الآخر المحبوب.

و يبين ابن الفارض أيضا تأثير الآخر المحبوب على من حوله، في قوله:

57- و إذا ولت تولت مهجتي أو تجلت صارت الألباب في

فهو يتحدث عن الآخر المحبوب بصيغة التانيث، و يقول بأنه إذا أعرض عني ذهبت روحي مني، وهذا تأثير يمس الشاعر وحده (أي الأنا المحب). و يقول أيضا بأن الآخر المحبوب إذا برز صارت الألباب غنيمة له أي مأخوذة بحبه وعشقه. و توظيف صيغة الجمع (الألباب) يدل على أن التأثير قد تجاوز الشاعر إلى كل ذي لب، فهو تأثير أعم و أشمل من التأثير الأول. ولا يقف تأثير جمال و جلال الآخر المحبوب عند هذا الحد، بل يتعداه ليشمل الوجود، في قوله:

59- حَرَّتْ الأَقْمَار طوعا، بقطعة إن تراءت، لا كرويا في كمر

أي أن هذا الآخر المحبوب إذا أظهر نفسه سقطت الأقمار طوعا، و ذلك بتأثير من جماله وجلاله.

رغم أن الثنائية (الأنا المحب/الأخر المحبوب) تمثل المجال الذي تتحرك ضمنه تفاعلات القصيدة، إلا أن أيقونة الآخر قد تكتسب وضعيات أخرى تتحدد من خلال السياق، و يمكن أن توسم بموقفها من الأنا المحب و تولد دلالات مغايرة، و تساهم في إثراء التفاعلات بين البنى المشكلة للقصيدة، و منها:

أ- الآخر الوسيط:

يقوم الآخر الوسيط بدور الرابط بين الأنا المحب و الآخر المحبوب، و هو الموسوم في القصيدة بسائق الأظعان، إذ يقوم بدور باث ثاني بالنيابة عن باث أول (و هو الأنا المحب) و يبرز الآخر الوسيط في البيت الأول:

سائق الأظعان يطوي اليد طي منعما عرج على كثنان طسي
و ابن الفارض لا يعطي أي صفة من صفات الآخر الوسيط، ما عدا أنه (يطوي اليد طي) أي أنه كثير التثقل و الترحال.

ثم يبدأ (الأنا المحب) في إلقاء طلباته على (الآخر الوسيط)، و هي:

- طلب التعرّيج على أماكن محددة و هي: كثنان طي - ذات الشبح، و على أشخاص محددين وهم (حي من عريب الجزع).
 - طلب إلقاء التحية عليهم.
 - طلب التلطف في مخاطبتهم.
 - طلب التكلم معهم عن معاناته بسبب الشوق إليهم.
- إن فعل البث الذي يؤديه الآخر الوسيط يتضمن: إلقاء التحية و التلطف في الكلام، ثم وصف المعاناة.

ب- الآخر العادل:

و يؤدي دور اللاحي الذي يلوم (الأنا المحب) و يعاقبه عن حبه و تعلقه بـ (الأخر المحبوب)، و يبرز دوره في قول الشاعر:

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| 31- رجع اللاحي عليكم أنسا | من رشادي و كذاك العشيق غي |
| 32- أبعينيه عمى عنكم كما | صمم عن عذله في أنسي |
| 33- أولم ينه النهى عن عذله | زاويا وجه قبول النصيح زي |
| 34- ظل يهدي لي هدى في زعمه | ضل كم يهذي و لا أصفي لغني |
| 35- و لما يعذل عن لمياء طوع | هوى في العذل أعصى من عصي |
| 36- لومه صبا لدى الحجر صبا | بكم دل على حجر صبي |

و يمكن أن يستخرج من هذه الأبيات، ثلاث بنيات لسانية مختلفة، منها ما يتعلق بالأنا المحب، و منها ما يتعلق بالآخر المحبوب و منها ما يتعلق بالآخر العادل:

- ما يتعلق بالأنأ المحب: رشادي - صمم عن عدله في أنني - لا أصغي لغي - طوع هوى - أعصى من عصي - صبا...

و هي بنيات تدل كلها على رفض العذل و عدم الاهتمام به.

- و ما يتعلق بالآخر العادل: اللاحي - أنسا - بعينه عمى - أولم ينه النهي عن عدله - ضل كم يهذي - يعذل - لومه - حجر صبي...

و تدل هذه البنيات، تارة، على يأس الآخر العادل من التأثير في الأنأ المحب، و تارة، تعبر عن أوصاف ينعت بها الأنأ المحب الآخر العادل، مثل: نعته بالعمى، و الهذيان، و بأن له عقل صبي صغير.

- ما يتعلق بالآخر المحبوب: عليكم - عنكم - لمياء - بكم. و هي إشارات إلى الآخر المحبوب ووظف فيها صيغة الجمع، للدلالة على أن مكانته عظيمة، و لا تتغير بسبب العذل و اللوم.

يطرح الآخر العادل في الخطاب الصوفي إشكالية تلقي هذا الخطاب، ذلك أن الآخر العادل يمثل سياقاً مخالفاً للسياق الذي ينطلق منه الشاعر (الأنأ المحب)، فقد «أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسية يحب و يُحب، اقتضاها منطق البوح، غير أن الواقع الذي كان إزاء الرسالة الفنية التي جسدت هذه العلاقة، كان باهتا إن لم نقل يدعو إلى الاستغراب، فقد تفاعل تفاعلاً سلبياً غدته صرامة مقاييس التلقي المسبقة، التي لا يستجيب لها الخطاب الصوفي، و الذي حمل أفق انتظار مغاير، و وعي جديد، لم يستطع المتصوفة أنفسهم كمتلقين لخطابهم، أن يقرّبوا المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفاً و الأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية، و ذلك نظراً للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثاً، و المتلقي المشمول إيديولوجياً و فنياً بوضع تخيلي و أفق مغايرين، فالسياق الذي يجمعهما كالسياق الذي يجمع الوهم و الواقع»⁽¹⁾، فالآخر العادل يمثل سياقاً اجتماعياً و توجه فكري يتعارض مع السياق و التوجه العرفانيين، و يركز على سمة عامة تؤطر النشاط التصوري في النص و النقد الرسميين، و عند الفقهاء في فهمهم للقرآن و السنة، و هي سمة الإيضاح الذهني القائم على علاقة مشابهة تنص على أن «ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه، و المشاهد أوضح من الغائب، و ما يدركه الإنسان عن نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره، و القريب أوضح من البعيد، و ما قد ألف أوضح مما لم يؤلف»⁽²⁾، فإذا كان الشعر عند الآخر العادل صناعة تتجز وفقاً لمعايير و قوالب مسبقة، تهدف بالدرجة الأولى إلى تقريب الأشياء للمتلقي، فإنه -أي الشعر- عند الأنأ المحب «غالبا ما يتم في حالات الوجد، و هي مواقف انفعالية لمواقف معرفية بالغة التعقيد؛ و لذلك عدّ المتصوفة من أهل الهوس أحيانا، و ممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر و الإلحاد و الزندقة و التأمّر على الدين في

(1) أمانة بلمل، تحليل الخطاب الصوفي، ص 28

(2) المرجع نفسه، ص 32

أسوأ الأحوال، في حين كانوا يعاينون الغيب و اللامرئي، و يكشفون من خلال ذلك عن امتداد النفس و الوجود، و العلاقة بين الإنسان و الوجود بلا نهاية، و الكشف عن بعد النهاية في أنفسهم، و هذه الحركة الدائمة من اكتشاف ما لا ينتهي تتضمن هدفا مستمرا للأشكال، وهي لا تستقر في شكل»⁽¹⁾.

و مما سبق يمكن القول بأن الآخر العادل في اليائية قد شكل تعارضا و تصادما في الأفقين نص/مطلق، و هو تعارض ناتج عن عدة عوامل منها:

- ما يرجع إلى طبيعة اللغة الصوفية التي تنحو منحى الإشارة المعتمد على التكثيف الدلالي والغموض و الستر.
- و منها ما يرجع إلى التخالف في السياقات المعرفية التي ينطلق منها كل من الآخر العادل والأنا المحب.

ت-الآخر العادل:

و هو يمثل سياق و توجه فكري آخرين معارضين للآخر العادل، فهو يؤدي دور المؤيد للأنا المحب أو على الأقل الموافق له، و قد عبّر عنه ابن الفارض ببنيات لسانية مختلفة منها (أخي، أصيحابي، خلّي ..) و تتضح فعالية الآخر العادل و مواقفه في الأبيات:

- 42- رَوْحَ القلب بذكر المنحني و أعده عند سمعي يا أخي
43- و أشد باسم اللاء خيمن كذا عن كذا، و اعن بما أحويه حي
77- خلّ خلّي عنك ألقابا بها جيء مينا، وانج من بدعة جي
78- وادعني غير دعني عبدا نعم ما أسمو به هذا السمي
لقد أسند ابن الفارض إلى الآخر العادل مجموعة من الأفعال هي: رَوْحَ القلب، أعده عند سمعي، أشد باسم، اعن بما أحويه - خلّ - أنج - ادعني.

فالخطاب الموجه للآخر العادل يمر بثلاث مراحل:

- مرحلة الدعوة للمشاركة في معاناة الحب في: رَوْحَ - أعده - أشد - اعن.
- مرحلة التحذير من إتياع الآخر العادل في: خلّ - أنج.
- مرحلة الدعوة إلى الإقرار بالحالة الروحانية و الوجدانية التي يعيشها الأنا المحب و عدم معارضتها في: ادعني.

و يظهر من خلال نمط مخاطبة هذا الآخر العادل أنه لم يندمج بعد في الحالة العرفانية التي يعاينها الأنا المحب، فالأفعال التي طلبها (الأنا) منه لم تخرج عن إطار المساندة و الدعم. لكن هذا الدعم ناتج

(1) المرجع نفسه، ص 32

عن فهم و تقدير لحالة (الأنأ).

و يتضح مما سبق أن الآخر العائر قد حصل نصيبا من الأمداد العرفانية تمكنه من تقدير و فهم حالة (الأنأ)، لكنها لا تمكنه من التلبس بها أو التحلي بها، فهو إذن من الخاصة «و هم علماء الطريقة»⁽¹⁾ أما الأنأ المحب فهو من خاصة الخاصة «و هم علماء الحقيقة»⁽²⁾.

(1) القشاشي، لطائف الإعلام، ص 203

(2) المرجع نفسه، ص 203

خامسا: شعرية التناص

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب والنقد، ويعود لغويا إلى مادة (قصص) حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد، ففي القاموس المحيط للفيروزآبادي: يقال (تناص القوم) "عند اجتماعهم"⁽¹⁾ فالاجتماع يدل على الاشتراك في الحيز المكاني، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف و طرف آخر أو أطراف أخرى، وهذا يدل على التشارك والتقاطع في الفعل، مع الحفاظ على التمايز بين هذه الأطراف. أما مفهوم التناص في الاصطلاح النقدي الحديث فإنه ينطلق من مقولة النص الغائب والتي تتأسس على أنه «من غير الممكن أن يبرز إلينا نص ما من الفراغ حيث يكون معزولا لا يقيم أية صلة بالنصوص التي كتبت قبله أو تلك التي تعاصره، إنه يحمل بالضرورة - بكيفية أو بأخرى، بصفة واضحة أو مستترة- أثرا أو ذكرى من نصوص أخرى غائبة يدخل معها في علاقات حوارية و يقيم معها صلات تفاعلية، و كل ذلك يبين تموقعه منها، فهو إما يريد أن يدعمها و يؤكدّها و يكررها و يحاكيها في موضوعها أو في أسلوبها، أو على العكس من ذلك يريد أن يعارضها و ينقدها و ينقضها و يقوضها. و مهما تكن نوعية العلاقة التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى الغائبة؛ فإن هذا النص لا يمكنه أبدا أن يتجاهل الأدب السابق له. بل يعيد صياغته وتناوله بطريقة من الطرق، و من ثمة فإن هذا الأدب الغائب سيكون حاضرا و متبنا بشكل من الأشكال داخل نسج النص نفسه، و هذا الفعل الذي بموجبه يعيد نص ما كتابة نص آخر هو ما نسميه (التناص)»⁽²⁾.

يعود الفضل إلى (جوليا كرسيفا) في وضع مقولة التناص لأول مرة في تاريخ الخطاب النقدي، وذلك في نهاية الستينيات. وقد ميزت في البداية التناص بكيفية جذرية و اعتبرته مجموع هذه النصوص القائمة بذاتها داخل النص و التي يمكن التعرف عليها و اكتشافها بسهولة. ثم تغير هذا المفهوم لديها. حيث أصبحت تلح في كتابها (ثورة اللغة الشعرية. 1974) على مفهوم جديد للتناص، إنه في الأساس تحويل للنصوص" و ليس مجرد استرجاع لها، إنه نوع من التفكير والهدم و الدحض وإعادة الاستخدام لمجموعة من النصوص تتقاطع فيما بينها و تتقابل و تتناقض في فضاء النص الواحد، إن التناص عندها (أي كريسيفا) لا يمكن أن يفهم على أنه ظاهرة محاكاة أو مجرد إعادة إنتاج، إنه "نقل" أو "تحويل" ؛ نقل لنسق للعلامات أو أكثر إلى نسق آخر، أي أن النصوص لم تعد تعني ما كانت تعنيه من قبل⁽³⁾.

أما (ريفاتير) فإنه يعرف التناص على أساس التلقي، حيث يعتبر أن التناص هو التلقي عن طريق

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (قصص)

(2) شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية دراسات أدبية ع/2/ 2009، ص63

(3) بنصريف/ المرجع نفسه، ص 64

القارئ للعلاقة بين عمل و أعمال أخرى سبقته أو تلتها، و هذه الأعمال الأخرى تشكل متناص العمل الأول، و هكذا فإن التناص في نظر (ريفاثير) يأتي من القراءة و لا ينتج من الكتابة، و لو اعتبر العكس هو الصحيح، فقد تم - تبجيل المتناص و جعله قوة مرجعية متسلطة تعيق الفعالية المنبثقة عن القراءة وحدها⁽¹⁾.

و إذا كان (ريفاثير) قد ربط مفهوم التناص بفعل القراءة، فإن (رولان بارت) يذهب إلى أبعد من ذلك، فلم يعد التناص -عنده- منبثقا عن القراءة و حسب، بل أصبح مغرقا في الذاتية بحيث لا يفرض على القارئ أي متناص محدد و متسلط، بقدر ما يؤثر لديه مرجعياته الخاصة و مقروئياته السابقة، و يدفعه إلى الاستمتاع بالنص و إلى إثرائه في الوقت نفسه. و من هذا المنطلق يحدد (بارت) المتناص تحديدا فضاضا باعتباره تلك التشعبات التي تحدثها ذاكرة نبهتها كلمة ما أو انطباع ما، أو موضوع ما، انطلاقا من نص معطى⁽²⁾.

ومهما يكن من أمر اختلاف وجهات النظر حول مفهوم التناص، فإن من المتفق عليه أنه ظاهرة نصية إبداعية قوية الفعالية و التأثير بحيث لا يمكن تجاهله و عدم الالتفات إليه، ذلك أن النص مهما كان نوعه أو جنسه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات تداخل و تفاعل مع النصوص السابقة له أو المعاصرة له «و على ذلك فإن النص يقوم كرابطه ثقافية ينبثق من كل النصوص و يتضمن ما لا يحصى من النصوص، و العلاقة بينه و بين القارئ هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية»⁽³⁾.

و يوظف ابن الفارض التناص في يائته لاستدعاء دلالات مختلفة، و يمكن القول أن اليائية بما تحمله من موضوعات تدور حول الرحلة و الحنين، تعد تناصا مع مجموع النصوص الشعرية السابقة لها، التي جعلت من الرحلة و الطعن «تقليدا من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، و غالبا ما يقترب الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة؛ إذ استخلص الدكتور (شكري فيصل) أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي:

- التساؤل عن الطعن و الإخبار عن رحيله.
- مماشاة الركب و الوقوف عند معالم الطريق.
- ذكر الطعائن و الهوداج.
- ذكر النساء و التحدث عنهن.

وقد استدرج عليه الدكتور (وهب رومية) موقفا خامسا أساسيا هو: موقف الشاعر من الطعائن المحتملة،

(1) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 67

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 68

(3) عبد الله الغدامي، الخطبة و التكفير، ص 57

و هو الموقف الذي يولد بتناقضه توترا نفسيا، و ينتج نوعا من الأحاسيس و المشاعر الدامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن و الأسى نتيجة الفراق، إذ كثيرا ما يقف الشاعر ممن ظعنوا موقف المتحسر الباكي على فراقهم له و بعادهم عنه، يتابع مسيرتهم و يتخيل معالم طريقهم، فكلما بعدوا كلما ازداد هو تحسرا و حزنا و ألما على ذهابهم و بينهم⁽¹⁾.

و يمكن مقابلة كل موقف من الموقف الخمسة المذكورة بما يتقاطع معها في اليازية:

- التساؤل عن الظعن و الإخبار عن رحيله: يتجلى ذلك في مناداة ابن الفارض لسائق الأضغان ووصفه بأنه (بطوي المبيد طي)، فهو يخبر بأنه كثير الترحال، لكن ابن الفارض يجعل سائق الأضغان وسيطا يؤدي رسالة معينة يلقنه إياها، و هذا ما يوحي و كأن ابن الفارض أن يقوم بالرحلة مع الركب.

- مشاة الركب و الوقوف عند معالم الطريق: كما تمت الإشارة إليه فابن الفارض يوحي بأنه لن يمشي أركب في رحلته، لكنه سرعان ما يبدأ في تحديد الأماكن المقصودة (كثبان طي، ذات الشيح، حي من عريب الجزع،...) و هنا يبدأ تفاعل الدلالات الذي يشوش أفق الانتظار لدى المتلقي، فمعرفة ابن الفارض لمعالم الطريق مع إيحائه بأنه لن يرحل يستدعي مجموعة الاحتمالات الدلالية أبرزها:

- أن ابن الفارض قد قام بهذه الرحلة من قبل - أي قد سلك طريقها - بل قد قام بها مرات عديدة، لهذا فهو يعرف معالم طريقها، على سبيل التذكّر و الاستدعاء.

- أو أن ابن الفارض قد خالف إيحاءه و قام بالرحلة مع الركب، فذكر معالم الطريق على سبيل المعاندة و الوصف.

- أما فيما يتعلق بموقف ذكر الطعائن و الهوارج، و ذكر النساء و التحدث عنهن، فيبدو أن ابن الفارض قد اشتغل عن كل هذا بمناجاة محبوبه و التفصيل في ذكر أوصافه و محاسنه.

- أما موقف الشاعر من الطعائن المحتملة، الذي ينتج مشاعر الحزن و الأسى نتيجة الفراق لدى الشعراء الآخرين، فإنه ينتج مشاعر الفرح و السرور لدى ابن الفارض لأن حبه لا يتعلق بالطعائن المحتملة، بل إن ركب هذه الطعائن لا يعدو أن يكون وسيلة توصله إلى محبوبه، فكلما تقدم الركب بطعائنه زاد سرور ابن الفارض، إما لأنه يقترب بذاته إلى محبوبه، أو لأن رسالته تقترب إليه.

إن هذا الغموض في مجريات الرحلة، وهذا الكسر لأفاق الانتظار لدى المتلقي، يدل على أن موضوع الرحلة في اليازية ما هي إلا « لغة إشارية و رمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل

(1) مختار جبار، شعر أبي مدين التماساني، ص 82

صوفي أو عروج روعي، و يحيل فيها قطع المسافات و اجتياز القفار و الفيافي، و وعبر السفر و وعته قبل الوصول على السلوك الصوفي و التدرج في المقامات و الأحوال الصوفية قبل الوصول»⁽¹⁾، و إن هذا التردد من طرف ابن الفارض في تحديد موقعه من الرحلة، أهو مرتحل معها أم لا؟ يدل على أنه قد وقف «موقف المكبّل بحظوظه و عدم قدرته على مرافقة الراحلين السالكين درب المحبة الإلهية»⁽²⁾.

يوظف ابن الفارض مجموعة من التناصات في القصيدة منها التناص مع قواعد النحو في قوله:

21- نصبا أكسبني الشوق كما تكسب الأفعال نصبا لام كي
فهو يقول: لقد أضفاني الشوق و أتعبني كما تكسب الأفعال نصبا لام كي، فقد جعل النصب الذي هو علامة إعرابية معادلا للنصب الذي هو بمعنى التعب. فقد وظف التناص مع القاعدة النحوية التي مفادها أن (كي) تنصب الفعل المضارع بشرط «أن تكون مصدرية لا تعليلية و يتعين ذلك في نحو قوله تعالى: ﴿لَئِنْ لَا يَكُونْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ حَرْجٌ﴾ * فاللام جارة دالة على التعليل، و كي بمنزلة أن، لا التعليلية؛ لأن الجار لا يدخل على الجار»⁽³⁾ و قد قرن ابن الفارض (كي) بـ (اللام) لأن (كي) تكون مصدرية لا غير إذا تقدمت عليها اللام التعليلية لفظاً، نحو قولك: زرتك لكي تكرمني⁽⁴⁾ و بهذا فإنه يثبت علامة النصب للفعل مطلقاً.

و يمكن استخراج المعادلات من هذا البيت كالتالي:

نصبا (العلامة الإعرابية) = نصبا (التعب و الضنى).

لام كي (سبب النصب) = الشوق (سبب التعب).

الأفعال (التي تقع عليها العلامة) = الشاعر (الذي وقع عليه التعب).

حيث علامة (=) تعني المعادلة و التماثل.

ومن هذه المعادلات يتضح أن ابن الفارض إذ يثبت علامة النصب الإعرابية للفعل بسبب لام كي، فإنما هو يثبت لنفسه علامة التعب و الضنى بسبب الشوق، و لا تزول النتائج إلا بزوال الأسباب. و قد اعتمد ابن الفارض على التناص التاريخي في استدعاء المعاني و تفجيرها و تقريب الحالة النفسية و شحنها، في قوله:

54- ذو الفقار اللحظ منها، أبدا و الحشاش مني عمرو و حَيَّيْ

فدو الفقار: هو سيف علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

و عمرو: هو عمر بن ود العامري، أحد فرسان الجاهلية، قتله علي رضي الله عنه يوم الخندق.

(1) المرجع نفسه، ص 83

(2) المرجع نفسه، ص 83

(*) سورة الأحزاب، الآية 37

(3) ابن هشام الأنصاري، شرح شذو الذهب، ص 309-310

(4) بتصرف/ هاشم المرجع نفسه، ص 310

و حيي: هو حيي بن أخطب، أحد زعماء اليهود (بني النظير) قُتل صبورا يوم بني قريظة يوم الخندق. و في هذا البيت استلهم ابن الفارض التاريخ و انتقى منه هذه الحادثة ليعبر بها عن حالته الوجدانية، وعلاقته مع المحبوب، مع ما يحمله هذا الاستلهم من تناقض، فقد حوّل الحادثة من دلالة الحرب إلى دلالة الحب. و من عذاب المعاناة إلى عذوبة المعاناة. فلحظ المحبوب أصبح (نو الفقار)، وحشا الشاعر أصبح (عمرو و حيي)، و الفعل الحادث ليس فعل القتل بل هو فعل الحب و الهيام.

ويتجلى التناص الديني في استلهم ابن الفارض لقصة سيدنا يوسف عليه السلام من القرآن وذلك في قوله:

- 58- و أبى يتلو إلا يوسفًا حسنهما كالذكر يتلى عن أبي
59- خرت الأقمار طوعا بقطعة إن تراعت لا كرويا في كرى
60- لم تكد أمنا تكدم من حكم: لا نقصص الرؤيا عليهم يا بني

ففي البيت (58) يصف جمال المحبوبة بأنه مثل جمال يوسف بن يعقوب عليهما السلام، وقد كان آية في الحسن و الجمال، و كذلك يصف جمالها بأنه مثل القرآن الذي يتلوه أبي بن كعب رضي الله عنه، و هو من الصحابة الذين أمر الرسول صلى الله عليه و سلم بأخذ القرآن منهم. و كأن ابن الفارض بهذا يريد أن يؤكد بأن كمال الحسن و الجمال في محبوبه يؤثر في كل الحواس ومنها البصرية و السمعية (يوسف + الذكر).

و في البيت (59) تناص مع القرآن الكريم في ذكر رؤيا يوسف عليه السلام ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَ الشَّمْسَ وَ الْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾⁽¹⁾ والشاعر وظف هذا التناص للدلالة على تأثير جمال المحبوب في من حوله. ومما يلاحظ أن هذا التأثير الخارق للمحبوب في من حوله، ورغم أن الشاعر استلهم الرؤيا للتعبير عنه، إلا أنه تجاوز مرحلة الرؤيا إلى الواقع والحقيقة، كما قال الشاعر (لا كرويا في كرى).

وفي البيت (60) تناص مع الآية التي بعدها وهي قوله تعالى: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾⁽²⁾ و في البيت:

- 115- عهدكم وهنا كببت العنكبوت و عهددي كقليب أد طسي
تناص مع قوله تعالى: ﴿وَ إِنِ أَوْهَنَ الْبُيُوتُ لَبُيْتُ الْعَنْكَبُوتَ﴾⁽³⁾.

إن توظيف ابن الفارض للتناص جاء في أغلب الحالات لترسيخ و توضيح حالات وجدانية وروحانية يعانيها الشاعر، في ذهن المتلقي، كما أنه يضيف على النص تنوعات تستقطب شرائح مختلفة من

(1) سورة يوسف، الآية 4
(2) سورة يوسف الآية 5
(3) سورة العنكبوت، الآية 41

المتقين، كما أن ابن الفارض بتوظيفه للتناص يريد أن يثبت بأن معارفه و إيديولوجيته لا تنطلق من فراغ بل هي نتاج تراكمات ثقافية و معرفية سابقة.

سادسا: الحقول الدلالية

تعتمد دراسة الحقول الدلالية لأي نص على معالجة المعجم اللغوي له من حيث التركيب والدلالة. وقد خصت الدراسات الحديثة المعجم اللغوي باهتمام بالغ، واعتبرته لحة أي نص أدبي، والمخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، كما أن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي، تساهم في رفعه أو خفضه، وتقدير حظه من الفن والشاعرية و الحكم له أو عليه في هذا الفن. و قد يحدث أن يكون لشاعرين معجم لغوي واحد، غير أن طريقة الاستعمال تختلف، فبينما ينتج أحدهما قصيدة، قد ينتج الآخر شيئا كالقصيدة، فالمعجم اللغوي -هنا- هو الذي يحدد تمايز النص، ويبرز شاعرية الشاعر، وبالمعجم يرسم فضاء القصيدة، وتحدد أبعادها الدلالية وطاقتها الإيحائية، وما هذا إلا لتجاوز الكلمات وتجاوزها مع بعضها البعض، مما يمكنها من اكتساب علاقات جديدة، وهذا ما تستهدفه دراسة الحقول الدلالية للنص.

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة؛ لنتمكن من وصفها و تحليلها «فوضع اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه، مرتبطا بهم و متمایزا عنهم في آن معا»⁽¹⁾.

و تقتضي دراسة الحقل الدلالي تقنين النص ثم تصنيف وحداته، من دون نسيان وظيقتها في سياقها الذي كانت فيه، فيه تتحدد دلالاتها، على أن الدراسة لن تشمل جميع الكلمات المكونة للنص بل تكفي ببعضها، فالحقل المزمع دراسته لا بد أن «يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محوره الذي يدور حوله»⁽²⁾.

و إذا كان ذلك كذلك، فإن الدراسة قد تناولت الحقول الأكثر بروزا في الياينة:

1- حقل الاغتراب و البعد

يرتبط مفهوم البعد في الياينة بمفهوم الاغتراب، ارتباط السبب بالنتيجة في أغلب الأحيان، والاضطراب ظاهرة «قديمة قدم الإنسان في هذا الوجود، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظلها الأزمات التي كانت تتمخص -بشكل أو بآخر- عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد، وواجهها على وفق حجم طاقتها العادية و الروحية، فقد تقوده إلى التمرد والعصيان، مثلما قد تقضي به إلى الاستسلام و الانعزال و الانكفاء على الذات»⁽³⁾.

و يعرف بعضهم الاغتراب بأنه «عملية صيرورة تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالا وثيقا، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، و يتدخل وعي الفرد لوضعه في

(1) نظرات في إيقاع المعلقات -محمود المزملي- الإيقاع و الحقول الدلالية -الانترنت

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية للتأص)، ص 58

(3) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص B (المقدمة)

تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتعكس على تصرفه إنسانا مغتربا على وفق الخيارات المتاحة أمامه»⁽¹⁾ .

و يوظف ابن الفارض حقل البعد و الاغتراب مستغلا ثراء المعجم اللغوي لهذا الحقل، كما يتجلى في ما يلي:

- 9- مسبلا للنأي طرفا.....(النأي).
 - 10- بين أهليه غريبا نازحا.....(غريبا، نازحا).
 - 12-.....قبيل النائي، طي.....(النأي).
 - 49- منذ أوضحت قرى الشام، و باينت.....(باينت).
 - 66- أنه من ينأ عنها يلقَ غي.....(ينأ عنها).
 - 68- بدلت من أنسها وحشة.....(وحشة).
 - 88- باب وصلي السأم من سبل الضنى.....(وصلي).
 - 89- فالى وصلي ببذل النفس حي.....(وصلي).
 - 91- أي تعذيب سوى البعد، لنا منك عذب.....(البعد).
 - 101- ساعدي بالطيف، إن عزت منى.....(الطيف).
 - 102-.....طيفك الصبح.....(طيفك).
 - 104-.....إن فرق الدهر شملني بالآلى بانوا قصي.....(فرق، بانوا).
 - 112-بعدي الداري، و الهجر عليّ جمعتم.....(بعدي - الهجر).
 - 113-هجركم، إن كان حتما قريبا منزلي فالبعد أسوأ حالتي.....(هجركم-قربوا-البعد).
 - 115- يا أضحاجي، تمادى بيننا، و لبعد.....(بيننا- بُعد).
 - 126- واجدا منذ جفا برقعها.....(جفا).
 - 129-.....لا خبت دون لقا ذاك الخبي.....(دون لقا).
 - 135-و اعتضت من جذب البرى و النأي، بي.....(النأي).
 - 147- أي ليالي، الوصل، هل من عودة؟.....(الوصل).
 - 148- و بأي الطرق أرجو رجوعها.....(أرجو رجوعها).
- و الجدول الموالي، يوضح تواتر وحدات هذا الحقل في النص:

(1) المرجع نفسه، ص 5

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها
النأي	4مرات	وحشة	1مرة	فرق	1مرة	لقا	1مرة
غريبا	1مرة	الوصل	3مرات	الهجر	2مرة	رجعها	1مرة
نازحا	1مرة	البعد	4مرات	قرب	1مرة	المجموع	26مرة
بان	3مرات	الطيف	2مرة	جفا	1مرة		

و يمكن تقسيم وحدات هذا الحقل إلى قسمين، قسم يدل دلالة مباشرة على البعد و الاغتراب، و قسم يدل دلالة غير مباشرة.

الدلالة المباشرة	الدلالة غير المباشرة
النأي - غريبا - نازحا - بان - وحشة - البعد - فرق - الهجر - جفا	الوصل - الطيف - قرب - لقا - رجعها
التواتر: 18 مرة	التواتر: 8 مرات

تبدو الوحدات التي تدل دلالة غير مباشرة مشحونة بايحاءات كان الأولى بها أن تتموضع ضمن حقل نقيض ومضاد، مثل وحدات الوصل، قرب - لقا - رجعها. لكن المتأمل في الأبيات التي وردت فيها هذه الوحدات يكتشف دلالات و معاني استدعتها ضمن سياقات محددة، ترسخ انتماءها إلى حقل البعد و الاغتراب.

88- باب وصلي السام من سبل الضنى منه لي، ما دمت حيا، لم يُني*
فالوصل هنا منسوب إلى ياء المتكلم، و المتكلم في هذا البيت هو المحبوبة و هي تخبر المحب العاشق أن وصلها لا يتم إلا بشروط، و هي شروط تؤدي إلى الموت و المرض و المعاناة، فالوصل إذن لم يتحقق بل ذكر في هذا البيت لتحديد شروطه، و هي شروط ترسخ البعد و الاغتراب.

89- فإن استغنيت عن عزّ البقا فإلى وصلي ببذل النفس حي*
و هذا البيت يواصل ذكر الشروط التعجيزية التي بها يتحقق الوصل، فابن الفارض يوظف كلمة "الوصل" للدلالة على أمل منشود يرجو تحقيقه، فهو بذلك يصبو إلى الانتقال من الحالة النقيضة والمقابلة - هي حالة البعد و الاغتراب - إلى حالة الوصل و الأتس. إذن فكلمة "الوصل" في البيات قد حدث لها انزياح دلالي لتتضوي تحت الحقل الدلالي للبعد و الاغتراب.

(*) السام: الموت و أصله التخفيف من الهمزة، يقال: السام، الضنى: للمرض. لم يني: من تروا الرجل المكان، أي: حله و أقام به.

(**) تقول: إذا كنت مستغنيا عن الحياة فحي، أي: فأقبل إلى وصلي ببذل نفسك.

- 113- هجركم، إن كان حتماً قريبوا منزلتي، فالبعد أسوأ حالتي
129- خلفت نار جوى حالفني: لا خبئت، دون لقياء ذلك الخبيث*
148- وبأي الطرق أرجو رجوعها ربما أقضي وما أدري بأي**

و يمكن تتبع دلالات الكلمات: قربوا - لقا - رجعها. ضمن سياقاتها في النص:

- قربوا: عكس أبعدوا، وقد جاء فعل أمر يحمل دلالة الرجاء و الدعاء لأن المتلقي أكبر مقاماً من المرسل، و مجيء الفعل (قربوا) بهذه الدلالة يعني أنه محتمل التحقق في المستقبل و أنه غير متحقق في الحاضر، بل يثبت أن عكسه (أي البعد) هو المتحقق في الحاضر، و من هنا يمكن القول بأن السياق يفرض انتماء الفعل (قربوا) إلى حقل البعد و الاغتراب.
- لقا: هو اللقاء حذفت منه الهمزة للضرورة و السياق يوضح أن اللقاء شرط إذا تحقق انطفاة نار الجوى، فابن الفارض يصور حالتين:
- حالة متحققة يرجو زوالها، و هي: حالة الجوى.
- حالة غير متحققة يرجو تحققها، و هي: حالة اللقاء
إن ذكر اللقاء -هنا- لا يدل على الاجتماع بقدر ما يدل على الفارقة و البعد.
- رجعها: يتضح معناها من خلال الكلمة التي قبلها (أرجو) أي أن الرجوع لا يتعدى حالة الرجاء التي يمكن أن تتحقق في المستقبل لكنها غير متحققة في الحاضر، و هذا يثبت الحالة المضادة و هي حالة البعد.

و يحق للباحث بعد هذا أن يتساءل عن طبيعة هذا البعد و هذا الاغتراب لدى ابن الفارض، و لا يمكن أن توجد الإجابة إلا في شعره.

يتضح من النص أن كلمات (النأي-البعد...) تميل إلى الدلالة على الاغتراب المكاني، وحاصل الاغتراب المكاني عند ابن الفارض هو تزايد المسافة الفاصلة بينه و بين محبوبه، فإذا ابتعد المحبوب حدث الاغتراب مهما كان المكان الذي يوجد فيه الشاعر، وإذا اقترب المحبوب زال الاغتراب وحصل الأُنس مهما كان المكان الذي حدث فيه الاقتراب، و مما سبق يمكن القول بأن مفهوم الاغتراب المكاني عند ابن الفارض لا يرتبط بمفهوم الوطن الذي يحقق مرجعية مكانية ثابتة و مستقرة، بل يرتبط بمرجعية متحركة هي (المحبوب)، حيث يتحدد معنى الاغتراب المكاني وفق المسافة الفاصلة بين الفرد و مرجعيته المتحركة (المحبوب). و يتجلى نوع آخر من الاغتراب في قوله:

10- بين أهليه غريباً، نازحاً و على الأوطان لم يعطفه لي

(*) نار جوى: نار البعد و شدة المشق، لا تخبو و تتطفئ حتى ترى ذلك خباء (الخيمة) - خبي: تصغير خباء.

(**) رجعها: عودتها. ربما أقضي: أموت، دون أن أعرف بماذا.

فالتركيب (بين أهليه) يحدد حيزا مكانيا و اجتماعيا يفترض به أن يكون الوطن للشاعر، لكن الشاعر يصف نفسه بأنه يشعر بالاغتراب في هذا الحيز (غريبا).
فإذا كان السياق يدل على وجود اغتراب، و ينفي أن يكون اغترابا مكانيا أو اجتماعيا، فما نوع هذا الاغتراب!!؟

إنه الاغتراب الروحي الذي يمثل «تلك الحالة التي يشعر فيها الفرد بانفصاله من ظرف إنساني مثالي، فيتطلع -تبعاً لذلك- إلى الانعتاق من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه»⁽¹⁾، و هذا الاغتراب الروحي عند ابن الفارض ناتج -في الغالب- من التصادم المعرفي بينه و بين محيطه، إذ أن تعاقب الإخفاقات و الاحباطات، و كذلك عجز اللغة عن تصوير سياقاته المعرفية وُد لديه هذا الشعور بالاغتراب، مما أدى به إلى «اعتزال واقعه اعتزالا كلياً أو شبه كلي، و سعيه إلى بلوغ واقع آخر لا وجود له إلا في تصوره»⁽²⁾ و تتجلى هذه المعاني في مفهوم الغربة عند الصوفية فهم «يشيرون بالغربة إلى وصف شريف ينفرد به الموصوف دون أفراد جنسه، و ذلك الشخص يسمى في اصطلاحهم غريباً. و الغربة أحد منازل الولايات و صاحبها صاحب غربة عن الخلق لكونه باننا عنهم بمعناه وسريته و إن كان كائنا معهم بجسده و صورته، فهو راحل عنهم إلى أوطانه قاطن معهم في مقر حدثانه»⁽³⁾ و هذا التحديد لمفهوم الغربة يتوافق مع ما يذهب إليه ابن الفارض في البيت (10).

2- حقل الحب و الشوق:

يعتبر ابن الفارض من أبرز شعراء الصوفية الذين خاضوا في موضوع الحب الإلهي، بل هو أبرزهم لهذا فقد استحق أن يطلق عليه لقب (سلطان العاشقين)، و من هنا يبدو من الطبيعي أن نجد قصائده مشحونة بالمفردات المنتمية للحقل الدلالي للحب و الشوق، كما في البيانية.
ومما لا شك فيه أن ابن الفارض يوظف وحتي الحب والشوق بمفهوميهما الصوفي العرفاني، الذي يجعلهما متلازمين حيث «الشوق حال يرتبط بمقام المحبة، فهو منها كالزهد من التوبة... والشوق عند الصوفية حال يشير إلى الاشتياق إلى المحبوب، ودوام التعلق به، ودوام اللوعة لفراقه، واما الصفة الثانية وراء حال الشوق فهي المحبة، و في الغالب تكون المحبة مقام لأنها تعبر عن اكتساب صفة الحب من قلب العبد السالك للرب و المحبوب أو المعشوق، و أما الشوق فهو ميل إلى المحبوب فيه تعبير عن صفة الحب أو مقام الحب المكتسب، و هكذا نرى كيف أن حال الشوق يرتبط بالمحبة ارتباطاً وثيقاً»⁽⁴⁾.

(1) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص43

(2) المرجع نفسه، ص43

(3) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 337

(4) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 137-138

لقد تصدّى اللغويون والفلاسفة والعرفانيون لشرح مفهوم الحب، لكن ما قالوه لم يكن شرحاً للحب ذاته، بل كان وصفاً لأحواله، وعبارة أخرى لقد تكلموا عن مسببات الحب ونتاجه دون التكلم عن ذاته، حتى ذكر أرباب العرفان أحوال الحب و لم يتطرق أحد منهم إلى الحديث عنه، لأن الحب في نظرهم أمر معنوي كانت تتذوقه أرواحهم، والأمور الذوقية لا تتغل إلا عن طريق الذوق، وهذا يعني أن العقل قاصر عن الوصول إلى معرفة الحب، والأرواح لا تتركه إلا بالدخول فيه. وقد يكون هذا هو السبب الذي لأجله لم يورد كل من ابن عربي والقاشاني والشريف الجرجاني كل من مصطلحي "الحب" و "العشق" في كتبهم عن المصطلحات الصوفية. لكنهم ذكروا تعريفات لمصطلحي "العشق" و "المحبة". فالعشق «يعنون به قواصف قهر المحبة لشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه»⁽¹⁾، أما المحبة فهي «تعلق القلب بين الهمة والأنس في البذل والمنع، أي في بذل النفس للمحبوب، ومنع القلب من التعرض إلى ما سواه، وإنما يكون ذلك بإفراد المحب لمحبوبه بالتوجه إليه، والإعراض عما عداه، وذلك عندما ينسى أوصاف نفسه في ذكر محاسن حبه.... وإنما كانت المحبة حالة بين الهمة والأنس، لكون المحب لما كان أشد الراغبين طلباً صارت الهمة من جملة أوصافه إذا كان المراد بالهمة شدة طلب القلب للحق طلباً صرفاً، أي خالصاً، عن رغبة في ثواب أو رغبة عن عقاب، ولما كان الطلب بالهمة قد يكون عارياً عن الأنس، وكان من شرط المحب أن يكون مستأنساً باستحضار محاسن محبوبه، مستغرقاً، وجب أن يكون المحب موصوفاً بالأنس، لهذا صارت المحبة مكتنفة بالهمة والأنس»⁽²⁾.

فيظهر ذلك الارتباط الوثيق بين مفهوم المحبة ومفاهيم المجاهدة والرضى والمعرفة وإدراك الحقائق العليا «إذ لا تتكشف هذه الحقائق إلا للمحب الصوفي، فإذا أحب العبد معشوقه الأوحده، وهو الله، أحبه الله، وكان منه بمثابة شغاف القلب فيكشف له عن أسرار التوحيد ومغاليق عالم النور. فالحب هنا كما أنه قوة دافعة للتزقي نحو عين اليقين، إلا أنه كلمة السر و علامة الصوفي التي تفتح لها أبواب الحضرة الإلهية فيكتسي بأنوارها، ويتضمنخ بعبيرها»⁽³⁾ و الحب أيضاً، هو «فعل يمارس به العارف علاقته بالله في أوسع معانيها، ليصبح عند البعض الطريق إلى المعرفة، وعند البعض الآخر ثمرتها، وإن كانت الممارسة الصوفية للمتصوفة تدمجها معاً؛ ليكونا معاً الموضوع القيمي، فلا معرفة تلقن ولا علم يوحى به، بل هو موضوع يظهر في الشعور فيندفع الشعور نحوه، ليكشف به الله في النفس، وهو ليس وضع حالة يصبح الصوفي مشمولاً بصفاتهما، بقدر ما هو فعل انجازي يتحقق باستمرار لأنه هو الحياة، وهو بمثابة الجواب على إشكال معرفي قام لأجله المتصوفة، لأنه أساس

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 263

(2) المرجع نفسه، ص 390

(3) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 128

العلاقة بالله»⁽¹⁾ فإذا كان الحب هو موقف انفعال يؤسس علاقة العارف بالله، فلا بد من «اكتساب الكفاءة قبلية في الإنسان (العارف)، لكي يحقق هذه الانفعال، و تتمثل تلك الكفاءة في ذلك الشوق الدائم للكامن، و في لحظة ما يتولد عنه فعل الحب، و لقد عبر عنه المتصوفة بشوق الفرع إلى الأصل»⁽²⁾ . إذن «فالحب حال من أحوال الصوفية، و المحبة أعلى مقامات العارف بالله، و محبة الله أمر مشروع و واقع محقق، و الغاية من حب الصوفية لله تعالى هو مطالعة وجهه الكريم، و الاستمتاع بجماله الأزلي، أو هو في لغة الصوفية الإتحاد بالله عن طريق المحبة، فهذا المبدأ هو ينبوع الإلهام المذهب الصوفي و طابعه الأخلاقي الذي يسمه»⁽³⁾ .

يتفق أغلب الباحثين على أن أول من أخرج التصوف عن تأثيره بعامل الخوف، و أخضعه لعامل الحب "رابعة العدوية" العابدة العاشقة (ت185هـ). و بعدها أخذت لفظة "الحب" تشيع في أقوال المتصوفة، و أخذت مسألة المحبة تحتل من نفوس الصوفية و مؤلفاتهم المحل الأرفع، و صدرت عن بعضهم طائفة قيمة من الشعر الغزلي عبروا فيه عن حبيبهم الإلهي و ما تكنه سرائيرهم و ما تتأثر به نفوسهم من المواجه، و ما يتعاقب على النفوس من الأحوال⁽⁴⁾ .

لقد عبر شعراء الصوفية عن الحب الإلهي بطريقتين «إحدهما تعبير بصيغة مباشرة لا رمز فيها، و الأخرى التعبير بصيغة غير مباشرة و بأسلوب مرموز يقوم على التلميح لا التصريح»⁽⁵⁾ غير أنهم عبروا عن حبيبهم هذا «بلغة العواطف الإنسانية و بأساليب مأخوذة من شعر الغزل العربي، فوقفوا على الأطلال و بكوا الديار، و رمزوا لمحبيهم بأسماء ليلى و لبنى و هند و غيرهن ممن شاع ذكرهن في قصص الغزل العربي. و استعاروا معاني الغزل العذري فتحدثوا عن حرق الهوى و التلذذ للمحبيب و الرغبة في لقائه، و ما أصابهم من عذاب و سقام في سبيل هذا الحب»⁽⁶⁾ و قد وظفوا المرأة في أشعارهم كرمز للجمال «فهم يلمون بأوصافها إماما محققا، فلا يلبثون أن يصفوا شيئا من جمالها المادي حتى يحلقوا بروحهم متجاوزين المادة، و كأنهم بذلك يلفتون النظر إلى أن هذا الجمال المادي ليس هو المقصود لذاته، بل هو صورة مقربة ... و هكذا يسموا الصوفية في معارجه متعلقين بمحراب الجمال الأقدس»⁽⁷⁾ .

(1) أمانة بلعني، تحليل الخطاب الصوفي، ص22

(2) المرجع نفسه، ص 23

(3) سالم عبد الرزاق سليمان قنصري، شعر التصوف في الأندلس، دار الجامعية مصر، ط/2007، ص 67

(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 67-68

(5) المرجع نفسه، ص 110

(6) المرجع نفسه، ص 110

(7) المرجع نفسه، ص 110

الفصل الرابع

التركيب و الدلالة

و هذا التوجه في التعبير عن الحب الإلهي ينتهجه ابن الفارض، حيث نجده «يخلط دائما في قصائده بين الحبين الإلهي والإنساني، فشرح شعره وهم الذين ذاقوا ذوقه، ونهلوا من موارده؛ قد ذهبوا إلى أن كل ما يذكر في ديوانه من محبوب أو محبوبة، و من صور و تعينات مختلفة، سواء ما كان منها بياضا أو زهرا أو شجرا أو طيرا، إنما يقصد به الحقيقة الإلهية من حيث تعيناتها، لا هذه التعينات ذاتها... فهو إمام المحبين، و سلطان العاشقين، و كما يقول بأنه وصل في حبه لله و إقباله عليه إلى مرتبة لم يبلغها غيره، و له ثنائية تعرف بالثنائية الكبرى، و هي من روائع الشعر الصوفي، ومنها قوله:

و عن مذهبي في الحب مالي مذهب و إن ملئت يوما عنقه، فارقت ملتي
و لو خطر لي، في سواك، إرادة على خاطري، سهوا، قضيت بردي
و ما احترت، حتى اخترت حبك مذهباً فوا حيرتي، إن لم تكن فيك حيرتي
فأبن الفارض انتهى إلى ما ذهب إليه ابن عربي من اتخاذ الحب دينا و مذهباً، فهو مذهبه الذي لا يفارقه و لا يميل عنه، و يرى أن مفارقه لهذا المذهب معناها ارتداده عن دينه، و انحرافه عن ملته»⁽¹⁾.

و قد جاءت الياثية مشحونة بالفاظ و مفردات الحب و الشوق و الجنول الموالي، يمثل إحصاء لبعضها:

المفردة	تواترها
الصب	7 مرات
الشوق	6 مرات
الهوى	9 مرات
الحب	5 مرات
العشق	2 مرة
الوصل	3 مرات
جانحاً-صادياً-ملتاح-ذابت الروح- ظما قلبي- قوت روجي- همت- الجوى- هجت لنا- سبت	كل مفردة تواترها مرة واحدة في القصيدة
المجموع	42 مرة

و هذا الإحصاء شمل المفردات و الألفاظ الظاهرة الدلالة على حقل الحب و الشوق، و لو تتبع الدلالات السياقية لكانت كل ألفاظ القصيدة تصب في هذا الحقل.

و يبدو جليا التوظيف المكثف للألفاظ التي تحمل معنى الحب و الشوق في دلالتها المعجمية الأصلية، وهي: الصب- الشوق- الهوى- الحب - العشق- الوصل حيث تواترت (32) مرة من (42)

(1) المرجع نفسه، ص 110-111

أي ما يعادل نسبة 76.2 % .

و لعل لفظتي (الحب- الشوق) أكثر ما يستدعي الاهتمام و تتبع دلالتهما ضمن سياقات القصيدة.

أ- الحب:

وردت لفظة الحب في الأبيات التالية:

30- أوعدونني أو عدوني و امطلوا حكم دين الحب دين الحب لي*

87- كم قتييل من قبييل، ماله قود في حينا من كل حي**

99- شافعي التوحيد في بياهما كان عند الحب عن غير يدي***

109- كاد لولا أدمعي أستغفر الله، يخفى حيكم عن ملكي^(1*)

فمفهوم الحب في البيت (30) يركز على حالة روحانية يتلبس بها العارف تجعل ردة فعله اتجاه أفعال المحبوب لا تخرج عن نطاق اللذة و الاستعذاب، مهما كان نوع هذه الأفعال. فالبيت يصور انغماس ابن الفارض في حال الحب حتى تساوى عنده النقيضين: الوعد و الوعيد. و هذا المفهوم يحدده المحب المريد.

أما المفهوم في البيت (87) فيحدده المحبوب، حيث يصبح الحب سبب من أسباب الموت، بل القتل، إنه قتل لا يجلب معه لا قصاص و لا ثار. لكن و رغم هذه النهاية المروعة للمحب، إلا أن الحب يتميز بصفة الانتشار و الذبوع، و هذا ما يوضحه توظيف الألفاظ (كم) و (من كل حي).

و في البيت (99) يبرز (الحب) كحالة وقاية و سلامة، ففي حالة الحب (عند الحب) تمكن التوحيد من الشفاعة لبقاء و سلامة الأصغرين (القلب و اللسان).

و في البيت (109) يوضح ابن الفارض بعض صفات الحب و هي:

- أنه يسبب المعاناة و الألم في قوله (أدمعي).

- أنه حب يتميز بالسرية و الكتمان (يخفى حيكم).

و مما سبق يمكن تحديد مجموعة من المفاهيم للحب كما يلي:

(*) أوعدونني: عدوني. عدوني: من الوعد. أمطلوا: من مطله. أي موضحه بوعد الوفاء مرة بعد مرة. اللي: المماثلة. يريد: أن حكم دين الحب

يحلل المماثلة في أداء دين الحب.

(**) القبيل: الجماعة من الناس، القود: الأخذ بالثار معقطة. الحي: البطن من بطون القبائل، و قوله: من كل حي: تأكيد لقوله من قبيل

(*** في بياهما: أي في بياها أصغريه. عن غير يدي: أي عن غير إرادة مني، يريد: أن شفاعة التوحيد كانت خارجة عن إرادته.

(1*) أراد بملكي: الملكين الموكلين بالمهاد، الواحد ملاك.

- عند المحب: الحب = انفعال + لذة + رضا.
- عند المحبوب: الحب = تضحية + معاناة + رضا.
- صفات الحب: الحب = حالة وقابة + سبب للمعاناة + حالة كتمان.

ب- الشوق:

وردت لفظة الشوق في الأبيات:

4- قل تركت الصب فيكم شبحا	ماله مما براه الشوق في*
14- صاديا شوقا لصدا طيفكم	جد ملتاح إلى رؤيا وري**
21- نصبا أكسبني الشوق كما	تكسب الأفعال نصبا لام كسي***
38- ذابت الروح اشتياقا فهي بعد	نفاد الدمع أجرى عبرتي ^(1*)
51- آه واشوقي لضاحي وجهها	وظما قلبي لذواك اللمي ^(2*)
98- قد برى أعظم شوقي أعظمي	و فنى جسمي حاشا أصغري ^(3*)

يظهر الشوق في هذه الأبيات كمسبب للمعاناة و المجاهدة، فهو في كل بيت يسبب نوعا من المعاناة، كما يوضح الجدول:

رقم البيت	الشوق	المعاناة	رقم البيت	الشوق	المعاناة
4	الشوق	براه: أي أضعفه و أهزله	38	اشتياقا	ذوبان الروح
14	شوقا	العطش الشديد	51	وا شوقي	الآهات (آه)
21	الشوق	النصب	98	شوقي	برى أعظمي

(*) الصب: الماشق المشتاق. شبحا: من الهزال. براه الشوق: أضعفه و أهزله. في: ظل

(**) (صاديا لصدا طيفكم) عطشان لمانكم العذب، و لو طيفا. (جد ملتاح إلى رؤيا و ري) شديد العطش إلى رؤيتكم و لو في المنام حتى أرتوي

(***) لقد تعبني الشوق و أضناني.

(1*) نفاد الدمع: فراغه. غيّرني: مثنى عبدة و هي الذممة

(2*) ضاحي: مشرق. الظما: العطش. اللمي: مصغر اللمي و هي سمرة في الشفاه.

(3*) أصغري: أراد قلبه و لسانه. كما جاء في الحديث الشريف، المرء بأصغريه قلبه و لسانه.

خاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة إبراز السمات الأسلوبية التي تشكل فرادة و تميز الخطاب الشعري عند ابن الفارض في قصيدته الياثية، ثم سعت إلى تجلية بعض الخلفيات الإيديولوجية، التي تختفي وراء هذه السمات الأسلوبية، و هي خلفيات تنضوي جلها تحت مظلة الفكر الصوفي المترسخ في أعماق الذات المبدعة لابن الفارض، و لا شك أن دراسة كهذه تواجهها صعوبات جمة، خاصة في جانبها المتملق بالتعقيب عن الغائب المسكوت عنه، انطلاقاً من النص الحاضر المائل، و ذلك من خلال إخضاعه لآليات المنهج الأسلوبي، التي تعتمد على التحليل الموضوعي الذي يتجنب الأحكام الذاتية. و لقد انطلقت الدراسة في جانبها التطبيقي بمحاولة لقراءة البنية الإيقاعية للنص، سعياً منها لإبراز أثرها الدلالي و الجمالي فيه، فأتضح بعض السمات التي تؤسس للتفرد الإيقاعي عند ابن الفارض، منها:

- التناسب بين موضوع القصيدة (الرحلة) وبحرها (الرمل)، الذي يعبر عن الحركية و النشاط.
- شيوع ظاهرة استقلال الحرفين الأخيرين من القافية عن بقية حروفها، فقد جاء مستقلان في نسبة 46.36% من أبيات القصيدة، وهو ما يرمز إلى سعي ابن الفارض إلى بلوغ مقام الانفصال من خلال رحلته هذه، كما تعبر عن حالة العزلة و الغربة التي يعيشها الصوفي.
- التكرار في القافية شكل ظاهرة إيقاعية بارزة في القصيدة.
- توظيف البديع بمختلف أنواعه بكثافة كبيرة جعلت منه آلية أساسية في بناء شعرية الخطاب عند ابن الفارض.
- وقد وظف ابن الفارض الوحدات المرفولوجية وفق أنماط وطرائق ساهمت في إثراء شعرية النص، وقد اتضح من خلال دراسة هذه الوحدات بعض السمات التي تميز تعامل ابن الفارض معها، ومن هذه السمات:
- كثافة استعمال حروف الجر (267 مرة) و حروف العطف (127 مرة)، أي بمجموع 394 مرة وهو ما يعادل كثافة 2.61 مرة في البيت الواحد.
- ميل ابن الفارض إلى توظيف صيغ التصغير و شحنها بدلالات مختلفة تثري النص في جانبه الدلالي و الجمالي.
- أما فيما يخص الأفعال فقد كانت الهيمنة للفعل الماضي الذي يضيف على النص نوع من السردية تلائم وضعية وصف الرحلة التي اتخذها ابن الفارض.
- و من السمات البارزة في مرفولوجية الأفعال الموظفة في الخطاب، سمة الإدغام، حيث شكلت ظاهرة أسلوبية ملفتة للإنتباه، وقد حاولنا أن نجد لها بعض التأويلات و الدلالات، و قد أحالتنا هذه المحاولة على طبيعة السياق الصوفي الذي ينطلق منه هذا الخطاب، و يمكن حصر دلالات الإدغام في:

أ- أنه (أي الإدغام)، آلية تشبع ميل الصوفي إلى الاختزال اللغوي و التكتيف الإيحائي الدلالي.

ب- أنه في حرفيه المدغمين المتشابهين يقابل التشابه بن طرفي حالة الحب الإلهي التي يعيشها الصوفي، وهما: المحب و المحبوب، باعتبار أحدهما أصل والآخر فرع.

-- و أيضا هناك سمة أخرى لافتة و مميزة لمرفولوجية الأفعال، وهي سمة الاعتلال، فقد وظف ابن الفارض عدد كبير من الأفعال المعتلة، و قد حملت هذه السمة مجموعة من الدلالات منها:
أ- دلالة المرض و المعاناة.

ب- دلالة المد و اللين للتنبيه والإثارة.

ت- دلالة الشعور بالنقصان الروحي، والفقد و الغربة لدى الشاعر بصفته فرد صوفي.

- أما فيما يخص توظيف الأسماء، فعلل أبرز سمتين يمكن ملاحظتهما هما: صيغة التصغير، وصيغة التثنية، وقد وظف ابن الفارض هاتين الصيغتين لجلب حرف الروي -وهو الباء الساكنة- حيث جاءتا في الغالب في آخر البيت، و هذا يعد براعة من ابن الفارض إذ سعى إلى تطويع كل الإمكانيات الجمالية للوحدات المرفولوجية؛ قصد بناء شعرية نصه.
و في المستوى التركيبي الدلالي للخطاب، أمكن ملاحظة مجموعة من السمات التي ساهمت في خلق تفرد هذا الخطاب وتميزه، و منها:

- توظيف جملة الأمر وفق أنماط معينة ترتبط فيها دلالة فعل الأمر بطبيعة الثنائية أمر/مأمور.
ثم إن توظيف هذه الجملة جاء في كل المواضع بصيغة الأمر (افعل).
- انزياح الجملة الاستهامية في غالب الأحيان إلى أغراض دلالية و بلاغية أخرى، مثل: التقرير و الإنكار و التوبيخ.... الخ
و على العموم فقد نوع ابن الفارض في توظيف الأساليب الطلبية في نصه، مما خلق نوع من الحيوية داخله.

- أما فيما يخص توظيفه للجملة الشرطية، فقد تجلّى استعماله لنمط متميز؛ يجعل فيه فعل جواب الشرط متقدما على أداة الشرط و فعل الشرط، مما يوحى بتركيز ابن الفارض واهتمامه بالجزء قبل الشرط.

- وظف ابن الفارض أيقونة التقديم و التأخير كثيرا في يائيته، وهي تستدعي دلالات وإيحاءات متعددة لا يمكن تحديدها إلا من خلال السياق، و لا يمكن البتة ربطها بدلالات ومعاني ثابتة ومقررة سلفا.

- تناولت الدراسة -أيضا- ظاهرة التقابل في اليائية و هو تقابل يقوم على التعارض بين الأنا والآخر، حيث يمثل الشاعر الأنا، في حين يتغير الآخر المقابل بين:

- الآخر المحبوب.
- الآخر العاقل.
- الآخر الوسيط.
- الآخر العاقل.

- وقد ألفت الدراسة نظرة على توظيف التناسل في الخطاب، فانتضح أن أنواع التناسل المهيمنة هي:

- التناسل مع الخطابات الشعرية العربية القديمة.
- التناسل مع التاريخ.
- التناسل مع النصوص الدينية.
- التناسل مع قواعد النحو.

و مما يلاحظ أن توظيف التناسل قد جاء في الأغلب لتوضيح حالات وجدانية و روحانية يعانيتها الشاعر، و ترسيخها في ذهن المتلقي.

- و من خلال تطبيق نظرية الحقول الدلالية على الياضية ظهر أن الحقول المهيمنة فيها هي:

- حقل الاغتراب والبعد.
- حقل الحب والشوق.
- حقل المعاناة.

وفي الأخير أتمنى أن تكون هذه الدراسة، قد ساهمت ولو بقسط ضئيل في لفت الانتباه إلى ثراء التراث العربي وغناه، وحاجته إلى دراسات حدائية جادة، بعيدا عن الأحكام المسبقة، وخاصة المكون الصوفي منه.

والله الموفق إلى السداد، وهو الهادي إلى سبيل الرشاد.

و الحمد لله رب العالمين

المصادر و المراجع

- * القرآن الكريم.
- 2 ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط5، 1981.
 - 3 ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمان ابن الجوزي البغدادي)، تلبيس إبليس، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت -لبنان، ط1/ 1421هـ - 2001م.
 - 4 ابن الحاجب الرضي (محمد ابن الحسن الاستراباذي)، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، -لبنان، ط1/ 1975.
 - 5 ابن الحسين حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سلاج الأنباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت -لبنان، ط3/ 1986.
 - 6 ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الحلبي، القاهرة -مصر، 1945.
 - 7 ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، نسخة مأخوذة من موقع الوراق على الأنترنت، www.ALWARAQ.com.
 - 8 ابن خلدون، المقدمة، اعتناء: أحمد الزعبي، دار الأرقم، بيروت -لبنان
 - 9 ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، دار صادر، لبنان، ط1/ 2003.
 - 10 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية -مصر، ط3.
 - 11 ابن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1/ 2007.
 - 12 ابن عصفور الاشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت -لبنان، ط1/ 1996.
 - 13 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت -لبنان، 1992.
 - 14 ابن هشام الأنصاري (أبي محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، 2004.
 - 15 أبو السعود حسنين الشاذلي، الأدوات النحوية و تعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية -مصر، ط1/ 1989.
 - 16 أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال و الموصل إلى ذي العزة و الجلال، حققه و قدم له: جميل صليبا و كامل عياد، دار الأنطلس، بيروت -لبنان ط10/ 1981.
 - 17 أبي الفلاح عبد الحي ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي، القاهرة - (مصر، 1351هـ).
 - 18 أحمد بسام الساعى، حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث، دمشق -سوريا.
 - 19 أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية (مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه)، مجلة فصول، مج5، ع1، مصر، 1984.
 - 20 أحمد عبد الستار الجوارى، نحو المعاني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت -لبنان، ط/ 2006.
 - 21 أحمد فوزي الهبيب، التصنع و روح العصر المملوكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا 2004.
 - 22 أحمد محمد عبد الرازى، القضايا الصرفية و النحوية في حاشية الباجوري على جوهرة التوحيد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة -مصر، ط1/ 2007.

- 23 أدونيس، الثابت و المتحول، دار العودة ، بيروت -لبنان، 1977.
- 24 أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب، لبنان، ط2/ 1989.
- 25 أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت -لبنان، 1973 .
- 26 الحملوي (أحمد بن محمد)، شذا العرف في فن الصرف، قدم له و علق عليه: محمد بن عبد المعطي، خرج شواهد: أبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان، الرياض-السعودية.
- 27 الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط/2006.
- 28 الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 2004.
- 29 السراج الطوسي (أبو نصر عبد الله ابن علي)، اللمع في تاريخ التصوف الاسلامي، ضبطه وصححه: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1/ 1421هـ، 2001م.
- 30 الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط6/ 1998
- 31 القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن النيسابوري)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق واعداد: معروف زريق و علي عبد الحميد بلطة جي، دار الخير للطباعة والنشر، بيروت -لبنان، ط1/ 1993.
- 32 الكلاباذي (أبو بكر محمد ابن اسحاق)، التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبطه و علق عليه وخرج آياته وأحاديثه: أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1/ 1993.
- 33 أمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2002 .
- 34 بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا للطباعة و النشر الاسكندرية مصر، ط1/ 2006.
- 35 ببير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت-لبنان .
- 36 جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط3/ 1983.
- 37 جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3/ 1993.
- 38 حسن الشافعي وأبو اليزيد العجمي، في التصوف الاسلامي، دار السلام، القاهرة -مصر، ط1/ 2006.
- 39 رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- 40 رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة -الجزائر، 2006.
- 41 ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك -الأردن، 1988 ، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز.
- 42 رجاء عيد، التراث النقدي (نصوص و دراسة) منشأة المعارف الاسكندرية -مصر.
- 43 رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، منشورات زاوية، الرباط -المغرب، ط1/ 2007.
- 44 رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 45 سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007.

سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم (دراسة أسلوبية)، جامعة الأزهر، غزة (رسالة ماجستير مخطوطة)، 2007.	46
سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية احصائية)، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط3/ 2002.	47
شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2/ 2009.	48
شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط3/ 1996.	49
شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط3/ 1974.	50
شوقي ضيف، في التراث و اللغة و الشعر، دار المعارف، القاهرة - مصر.	51
صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992 .	52
عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض، دار الأنلس، بيروت - لبنان، ط1/ 1982.	53
عبد الخالق رشيد، العذول الصوتي و تناسب آي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2/ 2009.	54
عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2/ 1982.	55
عبد العزيز نبوي، في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة - مصر، ط2/ 2004/.	56
عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، 1984.	57
عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4/ 1998.	58
عبد المالك مرتاض، بذية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت - لبنان، ط/ 1986.	59
عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ط1/ 2005.	60
عبد بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، دار قباء للنشر و التوزيع، القاهرة - مصر، 2000.	61
عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دار موفم للنشر، الجزائر، 2000.	62
عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1980.	63
عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط1.	64
عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2005.	65
عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة - مصر، ط1/ 2006.	66
علي شلق، الزمان في اللغة العربية و الفكر، دار الهلال، بيروت - لبنان، ط1/ 2006 .	67
عمر بن الفارض، الديوان، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط1/ 2008.	68
عمر بن الفارض، الديوان، شرحه و قدم له، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1/ 1990 .	69
فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها (علم المعاني)، دار العرفان، الأردن، ط4/ 1997.	70

- 71 فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق - سوريا، ط1/ 2003.
- 72 مأمون عبد الحكيم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد، مؤسسة المختار، القاهرة - مصر، ط1/ 2007.
- 73 محمد الشايب، النقد الأدبي، ط5/ 1973.
- 74 محمد المبارك، فقه اللغة خصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2/ 1964.
- 75 محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية عالم الكتاب تونس، 2006.
- 76 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- 77 محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1999.
- 78 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار الشروق، القاهرة مصر، 1994.
- 79 محمد عبدالمطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع هجريين، دار الأنثوس، بيروت - لبنان، ط1/ 1984.
- 80 محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الاسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/ 2007.
- 81 محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين أميلية الجزائر 2007.
- 82 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة - مصر.
- 83 محمد كامل حسين، دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، القاهرة - مصر، 1958.
- 84 محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1/ 1993.
- 85 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الالهي، دار المعارف، مصر، 1971
- 86 محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3/ 1992.
- 87 محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، 1989.
- 88 مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2002.
- 89 مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر
- 90 مصطفى حركات، نظرية الايقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر 2008.
- 91 مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، 2005.
- 92 مولاي عبد الحفيظ طالبي، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، العدد 2/ 2009.
- 93 نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقع و اللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي و التأويل)، دار جرير، الأردن، ط1/ 2008.
- 94 نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومه، الجزائر، 1997.
- 95 نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائنة مالك بن الربيع، ملتقى علم النفس (مجلة أكاديمية يصدرها معهد اللغة العربية)، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999 .

- 96 نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري (رثاء صخر نمونجا)، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 8/ 1996.
- 97 ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم و الانجازات)، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.
- 98 يحيى عبد الرزاق الغوثاني، علم التجويد (أحكام نظرية و ملاحظات تطبيقية)، دار الغوثاني، دمشق - سوريا، ط4/ 2004.
- 99 يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر، القاهرة - مصر، 1979.

الفهرس

03.....	مقدمة.....
06.....	التمهيد.....
44-17.....	الفصل الأول: في السياقات الخارجية (السيرة و الشعر و المنهج).....
34-21.....	1-التعريف بابن الفارض و شعره.....
21.....	- مذهب.....
23.....	- ديوانه.....
25.....	- البيانية.....
27.....	- نص القصيدة.....
35.....	2-مفهوم الأسلوب.....
39.....	3-مفهوم الأسلوبية.....
114-45.....	الفصل الثاني: البنية الإيقاعية و أثرها الدلالي في النص.....
84-49.....	أولاً: الموسيقى الخارجية.....
49.....	1-دراسة المطلع.....
55.....	2-الوزن الشعري.....
62.....	3-وزن القصيدة.....
64.....	4-علاقة بحر الرمل بالقصيدة.....
72.....	5-القافية: حروفها وحركاتها.....
76.....	6-حرف الروي.....
81.....	7-التكرار في القوافي.....
114-85.....	ثانياً: الموسيقى الداخلية.....
85.....	تمهيد.....
86.....	1-التجنيس.....
94.....	2-الترصيع.....

98.....	3-التكوير.....
99.....	4-الطباق و المقابلة.....
111.....	5-المقاطع الصوتية.....
169-116.....	الفصل الثالث: الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية
116.....	تمهيد.....
117.....	1-حروف الجر.....
122.....	2-حروف العطف.....
130.....	3-حرف "لم".....
136.....	4-اسم الإشارة.....
142.....	5-دلالات صيغ الأفعال و الأسماء.....
144.....	أولاً: بنية الأفعال.....
162.....	ثانياً: بنية الأسماء.....
220-170.....	الفصل الرابع: التركيب و الدلالة.....
171.....	تمهيد.....
174.....	أولاً: الجملة الطلبية.....
174.....	1-جملة الأمر.....
180.....	2-جملة الاستفهام.....
185.....	3-جملة النداء.....
190.....	ثانياً: الجملة الشرطية.....
194.....	ثالثاً: التقديم و التأخير.....
199.....	رابعاً: جماليات التقابل.....
205.....	خامساً: شعرية التناص.....
211.....	سادساً: الحقول الدلالية.....

221.....	خاتمة
225.....	المصادر و المراجع
231.....	الفهرس

